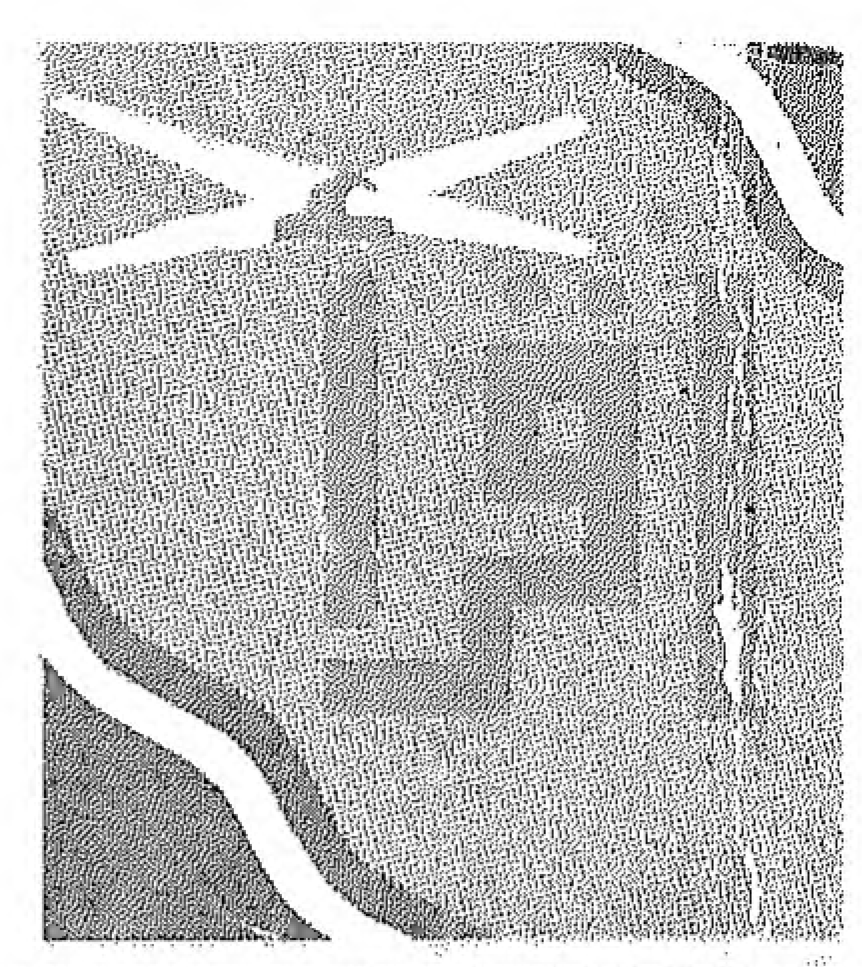
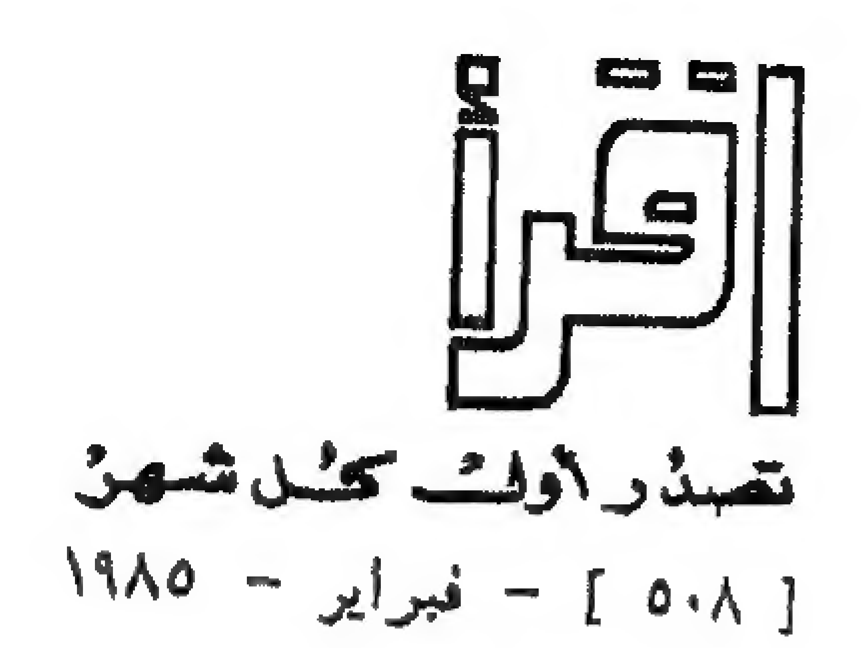
علي شلش

من مقعد الناقد





تصدر أول كل شهر
[٥٠٨] - فبراير - ١٩٨٥

رئيس التحرير أنيس منصور

عَلى شَلش

من مقعد الناقد



دار المعارف

الناشر : دار المعارف – ١١١٩ كورنيش النيل – القاهرة ج . م . ع .

من مقعد الناقد

إذا جلس الناقد فى مقعده ليكتب نقده فالويل للمنقود !

هل هذا صحيح ؟

هل كل ما يخرج من مقعد الناقد - إذا جلس ليكتب نقدًا -هجوم وتجريح وانتقاد ؟

الجواب عند أكثر المنقودين هو : نعم. والجواب عند أكثر الناقدين هو : لا.

أين الحقيقة إذن ؟

ليست عند هؤلاء ولا عند أولئك، وإنما هى عند أقل المنقودين والناقدين معًا، أى عند الذين يمارسون النقد إلى جانب أشكال الأدب وأجناسه الأخرى، أو يمارسون هذه الأشكال والأجناس إلى

جانب النقد . فعند هؤلاء وأولئك ، يكون للنقد مكانة أى شكل أو جنس أدبى آخر ، ولا يكون عملاً من أعمال الفضول أو التطفل . فالنقد فى أساسه - إذن - عمل خلاق كأى عمل أدبى آخر ، وضرورته تأتى كضرورة أى عمل أدبى خلاق آخر .

والنقد - أيضًا - هو الوجه الآخر للأعمال الأدبية الخلاقة الأخرى إذا وجدت ، أى إذا كان النقد تعليقًا عليها أو تفسيرًا لها . أما إذا لم توجد هذه الأعمال نفسها ، فالنقد يقوم بمهام الدعوة والتبشير واستكشاف المجهول فيما يتعلق بعملية الإبداع . وفى كلتا الحالتين - التعليق واستكشاف المجهول - يكون النقد عملا أدبيًّا خلاقًا كأى عمل أدبى آخر .

يترتب على هذا المعنى ، أن النقد عمل اختيارى من جانب الناقد ، أى لا تدفعه إليه سوى عوامل تتعلق بثقافته وتصوره لما يجب أن يكون .ويترتب على هذا أيضًا أن النقد ليس سلطة فوق غيره من الأشكال والأجناس الأدبية . وأبسط دليل على ذلك ، يأتى عند قيام النقد بمهمة التعليق أو التفسير . فهذه المهمة تتعلق عادة بأعمال أدبية تم إنجازها أو نشرها أو إذاعتها على الناس . وعندئذ لايستطيع النقد أن يوقف إنجازها أو نشرها أو إذاعتها مهما كان تعليقه عليها أو تفسيره لها . وحتى لو وجه النقد انتباه القائمين على النشر والإذاعة إلى حجب هذه الأعمال لتهافتها

أو ضررها ، فلا يستطيع أن يميتها ؛ لأنها قد خرجت إلى دائرة الإنجاز، ولأنه ليس سلطة قمع.

ولكن سوء فهم الكثيرين للنقد ، ينبع فى الحقيقة من هذه النقطة الأخيرة ، أى من ذلك التصور الخاطىء بأن النقد سلطة عليا. والسبب فى ذلك بالطبع ما ظهر ويظهر كثيرًا من عداء النقاد لأعمال أدبية بعينها وتصورهم تهافتها أو ضررها. فعندئذ يظن الناقدون والمنقودون معًا، أن ثمة ضررًا فى وجود أعمال أدبية بعينها، وثمة مصلحة فى قتلها.

النقد ليس سلطة عليا بأى معنى من المعانى، ولكنه سلطة تتساوى فى جميع مظاهرها وعناصرها مع سلطة الرواية أو الشعر أو المسرحية أو أى جنس أدبى آخر تتعرض له ، والفارق الوحيد بين سلطته وسلطات الغير، هو عنصر التشريع الذى يعد خاصية بارزة من خواصه فالناقد يبدو - على عكس الروائى والشاعر والمسرحى وغيرهم - صاحب رأى خاص فيما يتعلق بالرواية والقصيدة والمسرحية وغيرها. وهذا الرأى الخاص، هو مصدر التشريع فى عمل الناقد. ولا يمكن حل الخلاف بين النقد وغيره من الأشكال والأجناس الأدبية ، إلا إذا صفى أصحاب هذه الأجناس سوء الظن بالنقد والناقد.

ومع ذلك، فسيظل النقد عملا أدبيًّا وجنسًا متميزًا عن غيره من أجناس الأدب، يمكن أن تجد فيه المتعة التى تجدها فى الرواية

أو المسرحية أو القصيدة، ويمكن - أيضًا - أن تجد فيه التهافت والضرر اللذين قد تجدهما فى هذه الأجناس أو غيرها. وهذا هو ما يفرق بين ناقد وناقد، كما يفرق بين روائى وآخر أو بين شاعر وآخر. فما يخرج من مقعد الناقد، هو نفسه ما يمكن أن يخرج من مقعد الروائى والشاعر والمسرحى وغيرهم، سموًا أو هبوطًا، سمينًا أو غثًا وما الفرق عندئذ إلا فى الرؤية وطريقة التناول، وهما أمران مستمدان - كما نعرف - من الموهبة والخبرة بالحياة والكتابة. وليس لناقد على روائى أو شاعر فضل إلا بما يحمل نقده من معنى وما يحقق من أثر، والعكس صحيح.

والفصول التالية، هى بعض ما يخرج من قلم الناقد حين يجلس فى مقعده ليكتب نقدًا، أو هى - على التحديد - بعض ما خرج من قلم ناقد معين - هو المؤلف - حين جلس فى مقعده ليكتب عن بعض الشعراء والناشرين الذين استوقفوه بأعمالهم، وألهموه بما شعروا ونثروا، سواء من القدماء أو المعاصرين. وإذا بدا فى الفصول تقصير أو قصور فمرجعه إلى الناقد لا إلى المنقودين.

على شلش

حكاية المجنون الذى مات من العشق

ليس من المبالغة فى شىء أن يكون الشعر العربى القديم قد تفوق على جميع نظرائه فى العالم القديم أيضًا سواء من ناحية ما سمى بالغزل أو من ناحية غرام الشعراء المعلن فى شعرهم وليس من المبالغة فى شىء أن غزلا لشاعر واحد – وليكن قيس بن عامر – لا يعادله فى كمه أو وحدة موضوعه غزل أى شاعر آخر فى العالم القديم، مع أن قيس بن عامر هذا، ربما يكون أقل كثيرًا فى غزله وغرامه معًا من شاعر آخر مثل جميل بن معمر. غير أنه إذا ذكر قيس بن عامر فلابد أن تذكر كنيته ومعشوقته. فقد عرف فى تاريخ الأدب، وربما عند العامة أيضًا بأنه مجنون ليلى. وقد مات هذا المجنون من العشق كما هو معروف. ولكن غير المعروف كثيرًا، أن

قيسًا هذا قد تعرض على طول تاريخ شعرنا ، لحملة من التشكيك فى وجوده وشعره معًا ، تمامًا مثلما تعرض شاعر مثل شكسبير فى العصر الحديث . وكان الأصمعى أول من شكك فى وجود المجنون وشعره حين قال : « رجلان ما عرفا فى الدنيا قط باسم .. مجنون بنى عامر وابن القرية » ثم عاد فقال : « الذى ألقى على المجنون من الشعر وأضيف إليه أكثر مما قاله » ، وتلاه الجاحظ فقال : « ما ترك الناس شعرًا مجهول القائل قيل فى ليلى ، إلا نسبوه إلى المجنون » وروى أبو الفرج الأصفهانى هذين القولين ضمن ما روى فى جزئه الثانى من « الأغانى » عن حياة المجنون وشعره ، ولكنه مال فى النهاية إلى أصحاب التشكيك فى وجود المجنون ونسبة ما روى إليه من شعر .

وليس من مهمتنا هنا أن نحقق حياة مجنون بنى عامر ، ولا أن نحقق نسبة ما جاء فى ديوانه المطبوع ، ولكن مهمتنا أن نعيد قراءة هذا الشعر المنسوب إليه . غير أننا نسارع فنشير إلى أن انتحال الشعر أو نسبته إلى غير ناظمه ، كان مرضًا معروفًا فى شعرنا القديم بسبب عدم التدوين وندرة الأمانة عند الرواة ، وأن هذا المرض قد أصاب عددًا لا يحصى من شعرائنا . كما نشير إلى أنه : إذا كان الشك فى القانون يفسر فى مصلحة المتهم ، فأولى بنا أن نأخذ فى الأدب بهذه القاعدة العادلة .

وحتى يثبت عكس ما لدينا عن شعر المجنون ، لا نملك فى الحقيقة إلا أن نأخذه كما هو . ثم نشير أخيرًا إلى أن عملية

التشكيك هذه فى حياة أو وجود الشعراء القدامى أو شعرهم، تكاد تكون لعبة من ألعاب التسلية لا غير، مثلها مثل لعبة « فتش عن المؤلف » التى يمارسها البعض عند دراسة أعمال مؤلف أو أديب ما. فليس لناقد الشعر القديم بخاصة إلا ما يتوفر أمامه من نصوص، وليس عليه، إذا توفرت هذه النصوص؛ إلا أن يعكف عليها تذوقًا وفحصًا. وربما يؤكد هذا كله، أن ما جمع للمجنون من شعر، متسق فى مجموعه، ويدل دلالة واضحة على أن ناظمه شخص واحد، كما أن الغزل والتشبيب لم يكونا فى زمنه شيئًا مكروهًا أو نادرًا، فضلا عن أن شعره يصل فى كثير منه - كما سنرى - إلى درجة بالغة من النضج والجمال الفنى، مما لا يستوجب تحرج ناظمه من نسبته إلى نفسه. وسواء كان هذا الشخص الواحد الذى نظمه هو المجنون المعروف باسم قيس بن عامر أو قيس بن الملوح، أو كان شخصًا عاقلا كذلك الفتى الأموى المجهول الاسم الذى قال عنه ابن الكلبى : إنه ناظم الشعر ومروجه، فذلك مما لا يهمنا فى كثير أو قليل. ولكن ما يهمنا مرة أخرى، هو النصوص الواردة فى ذلك المجلد الموسوم باسم - « ديوان مجنون ليلى »، الذى جمعه وحققه المرحوم عبد الستار فراج.

أما حكاية قيس بن عامر - باختصار - فهى أنه عاش فى العصر الأموى، وأن سنة مولده غير معروفة وأما سنة وفاته فقد اختلف الرواة عليها. فمن قائل: إنها ٦٥ هـ، ومن قائل: إنها

٦٨ هـ، ومن قائل أيضًا: إنها ٧٠ هـ. وليس الاختلاف كبيرًا على أية حال. وقد ولد فى قبيلة بنى عامر، ونشأ مع ابنة عمه ليلى، وكانا يرعيان الإبل والغنم فى صباهما، ثم تعلق بها وتغزل فيها. ولما راج شعره فيها وقف أهلها دونه ودون رغبته فى الزواج منها، بل زوجوها من رجل آخر جريًا على تقليد يمنع زواج الفتاة بمن تغزل فيها أو شبب بها. ووقع ذلك كله على قيس وقوع الصاعقة، فكاد يهلك من الحزن والكمد. ثم أصابه الصرع والإغماء فالجنون. واعتزل الناس وتوحش وهام على وجهه عريانًا يهذى ويقول الشعر حتى مات فى واد كثير الحجارة.

وأما تفاصيل الحكاية ورتوشها فكثيرة، ومنها أنه لم يكف عن مطاردة ليلى حتى وهى فى عصمة زوجها، وأنه كان يسترد عقله إذا ذكر اسمها أمامه، وأنها قبلت الزواج من غيره مكرهة، وأن أباها أخذه إلى الحج حتى يداويه، فلما طافا بالكعبة قال له أبوه: « تعلق بأستار الكعبة واسأل الله أن يعافيك من حب ليلى ». ففعل قيس ولكنه سأل الله: « اللهم زدنى لليلى حبًا وبها كلفًا ولا تنسنى ذكراها أبدًا ».

ومن تفاصيل هذه الحكاية أيضًا أن عمه - أبا ليلى - حزن لموته، وعاد إليه ضميره فقال: « ما علمنا أن الأمر يبلغ كل هذا، ولكنى كنت امرأً عربيًا أخاف من العار وقبح الأحدوثة ما يخافه مثلى، فزوجتها وخرجت عن يدى. ولو علمت أن أمره يجرى على

هذا ما أخرجتها عن يده ولا احتملت ما كان على فى ذلك » ومن التفاصيل كذلك أن ليلى كانت تبادله حبًّا بحب ، وأنها كانت شاعرة مثله ولكن فى إقلال شديد. فقد روى صاحب الأغانى بعض شعرها . ومنه :

كلانا مظهر للناس بغضًا ... وكل عند صاحبه مكين
تخبرنا العيون بما أردنا ... وفى القلبين ثم هوى دفين

....

ونظهر جفوة من غير حقد ... وحبك فى فؤادى ما يبين
وكيف يفوت هذا الناس شىء ... وما فى الناس تظهره العيون

ومنه أيضًا :

لم يكن المجنون فى حالة ... إلا وقد كنت كما كانا
ولكنه باح بسر الهوى ... وإننى قد ذبت كتمانا

وقد كفانا قيس بن الملوح مؤنة حصر هذه التفاصيل ، فقد ذكرها جميعًا فى شعره عدا - بالطبع - ما روى عن أبى ليلى وتغير موقفه بعد وفاة المجنون ، وكذلك عدا ما روى لليلى نفسها من شعره وهو شعر - كما رأينا - لا غبار على مبناه أو معناه أوصلته بموضوعه ، ولا أدرى كيف فات المشككين فى المجنون أن يشككوا فيه أو فى صاحبته .

ويتضح من هذه الحكاية وتفاصيلها ، أن قيس بن الملوح لم يكن

عاشقًا عابثًا. ولكنه طرح حبه على الملأ منذ البداية، ولم يستره أو يتخذه ذريعة لشيء آخر سوى الحصول على ليلاه. فهو محب جاد وواضح فى طلبه للحب، تمكن منه محبوبه وأصابه بوسواس، حتى لم يعد يرى أى شيء إلا من خلاله. وسنعود لمناقشة هذا بعد الفراغ من تحليل شعره الذى يعد الوثيقة الحقيقية لهذا الحب.

يتراوح شعر قيس الذى جمع فى ديوانه بين القصائد القصيرة والطويلة، وإن كان أطولها لا يتجاوز نيفًا وسبعين بيتًا. ومع ذلك، يغلب عليه المقطوعات القصيرة. كما أن له كثيرًا من القصص الحوارى فى شكل قصائد، أو بمعنى أدق، كثيرًا من القصائد الحوارية بينه وبين ليلى، أو بينه وبين ضمير الغائب. ويمكن تقسيم هذا الشعر حسب موضوعاته إلى ثلاثة أقسام يتصل كل منها بالقسمين الآخرين، وتشكل جميعًا موضوعًا واحدًا رئيسيًّا هو حب ليلى وما أحدثه فيه. وهذه الأقسام أو الموضوعات الثلاثة، هى حسب الترتيب التصاعدى:

(أ) مفهوم الحب.
(ب) صورة ليلى.
(جـ) أحوال الحب.

ثم نتناول فيما يلى هذه الموضوعات الثلاثة المتصاعدة فى الكم والدرجة والكيف أيضًا:

أولاً : مفهوم الحب :

شغل قيس بمفهوم الحب النظرى ومعناه وضرورته. وكانت تجربته مع ليلى هى سنده فى محاولته فهم هذه العاطفة الإنسانية الفطرية والتعبير عنها. ويبدأ فهمه للحب من نقطة الضرورة الإنسانية. فالحب عنده حاجة ضرورية للإنسان، تضفى عليه إنسانيته، وتجعل لحياته معنى، وتضعه على طريق الخير :

وما الناس إلا العاشقون ذوو الهوى
ولا خير فيمن لا يحب ويعشق

ولكن الحب لا يكون من طرف واحد، فهو تجربة ثنائية فى أصلها، ولابد أن تجرى على قضيبين هما طرفاها وجناحاها :

ولا خير فى الدنيا إذا أنت لم تزر
حبيبًا ولم يطرب إليك حبيب

وهو يكاد يصرخ بهذا المعنى الأخير إلى حد السباب الطريف :

إذا أنت لم تعشق فتصبح هائمًا ولم تك معشوقًا فأنت حمار!

والحب أيضًا أشبه بالمرض والعلة التى لا يسلم منها أحد :

صريع من الحب المبرح والهوى وأى فتى من علة الحب يسلم ؟

وإذا أحب الفتى وأحبت الفتاة، فلا جناح عليهما؛ لأن الحب ليس جريمة :

وهل ريبة فى أن تحن نجيبة إلى إلفها أو أن يحن نجيب ؟

وليس من السهل كتمان الحب إذا تمكن من صاحبه :

وكيف يطيق الصب كتمان سره
وهل يكتم الوجد امرؤ وهو مغرم

بل ليس الحب نفسه سهلا ، ولكنه تجربة محفوفة بالمشاكل والآلام :

الحب أول ما يكون لجاجة تأتى به وتسوقه الأقدار
حتى إذا اقتحم الفتى لجج الهوى جاءت أمور لا تطاق كبار

بل محفوفة بالنار :

وجدت الحب نيرانا تلظى قلوب العاشقين لها وقود
فلوكانت إذا اخترقت تفانت ولكن كلما احترقت تنود

* * *

هل الوجد إلا أن قلبى لودنا من الجمر قيد الرمح لاحترق الرمح

والبكاء :

وآية وجد الصب تهطال دمعة ودمع الشجن الصب أعدل شاهد

والجنون :

الحب ليس يفيق الدهر صاحبه وإنما يصرع المجنون فى الحين

والفراق ، ولكن :

قد يجمع الله الشتيتين بعدما يظنان كل الظن أن لا تلاقيا

ومرة أخرى نقول : إن هذا التصور لم يكن معزولا عن التجربة ، فهو ليس تصورًا نظريًّا محضًا إذن ، ولكنه مشحون بالتجربة الذاتية للشاعر ، جاء عبر التعبير عن التجربة ومن خلالها ، لا سابقًا عليها أو ختامًا لها . وإذا بدا شديد الخصوصية وشديد التطرف فى بعض مظاهره ، فعذره أنه تصور ذاتى لا يخضع إلا لمنطق الشعور الذاتى عند الشاعر - والشاعر هنا لا يحاول التفلسف لوجه التفلسف أو فرض نظرته على الغير ، ولكنه يحاول التعبير عن تجربته بوسائله الخاصة ، ومنها التبرير والتعقيل والتعبير المباشر بالعظة أو الحكمة . ومن الواضح ، أن هذا المفهوم الذى طرحه قيس ، مفهوم أخلاقى فى أساسه بغض النظر عن أنه ذاتى أيضًا . وعلى هذا الأساس ، مضى قيس فى النظر إلى ليلاه ، والتعبير عن تجربته معها .

ثانيًا : صورة ليلى :

ربما كان من غير المنطقى أن يمضى قيس فى تجربته مع ليلى دون أن يعرفنا بها . ولكنه شغل بصورتها مثلما شغل بمعنى الحب وضرورته ، وحاول أن يشرك الغير فى الإعجاب بهذه الصورة . فهى أولًا :

هلالية الأعلى مطلخة الذرا ... مرجرجة السفلى مهفهفة الخصر
مبتلة هيفاء مهضومة الحشا ... موردة الخدين واضحة الثغر

خَدَلَّجَةُ الساقين بض بضيضها　　مفلجة الأنياب مصقولة العمر

إنها تمثل بهذه الملامح المثل الأعلى للفتاة الجميلة فى عصرها فضلا عن رشاقتها وخفتها :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة　　إذا غمزوها بالأكف تلين

ورقة جلدها ونعومته :

يكاد فضيض الماء يخدش جلدها　　إذا اغتسلت بالماء من رقة الجلد

وتناسق أعضائها :

زانت روادفها دقائق خصرها　　إنى أحب من الخصور دقاقها

وحياتها المنعمة التى تضفى على الثياب جمالا حتى ليود الشاعر أن يكون بعض ثيابها :

زها جسم ليلى فى الثياب تنعمًا　　فياليتنى لو كنت بعض برودها

أما عيناها فهما عينا المثل الأعلى للفتاة فى عصرها أيضًا :

أقول لظبى مربى وهو راتع　　أأنت أخو ليلى فقال : يقال

ولعل ملامح الصورة قد اكتملت الآن ، فها هى ليلى بيضاء ، ممتلئة بغير سمنة ، رشيقة القد ، هيفاء البطن ، منعمة الأطراف ، ظبيية العينين ، ناعمة البشرة . وكلها صفات للمثل الأعلى فى فتيات عصرها . ومن الملاحظ فى هذا القسم المتداخل كزميليه ، أن الشاعر يعبر بالصورة مستخدمًا أعلى أدوات المجاز حتى ليبدو شعره هنا

أنضج فنيًّا من شعره فى القسم السابق الذى قام على التعبير المباشر تقريبًا . وهذا أمر طبيعي ، فليلى هى عمود هذا الشعر وسر وجوده ، وليست صورتها نابعة من عيني محب ، وإنما هى نابعة أيضًا من مشاعر عاشق .

ثالثًا : أحوال الحب :

هنا نصل إلى نصيب الأسد فى تعبير قيس عن تجربته مع ليلى . كما نصل إلى الدراما الذاتية ذات البعد الواحد التى يطرحها قيس بشعره وتجربته . وقد مرت هذه الدراما ببضع مراحل يمكن استشفافها فى شعر هذا القسم ، كما يمكن تقسيمها إلى أربع مراحل :

١ - مرحلة النمو :

وفيها بدأ حب قيس لليلى كأول حب . فهنا فتى ينتظر الحب ، وحين يصله يتمكن منه فيغنى له مبتهجًا معترفًا بالفضل :

أتانى هواها قبل أن أعرف الهوى
فصادف قلباً خاليًّا فتمكنا

ويريد أن يتوارى بحبه عن العيون والمتطفلين :

ألا ليتنا كنا غزالين نرتعى   رياضًا من الحوذان فى بلد قفر
ألا ليتنا كنا حمامى مفازة   نطير ونأوى بالعش إلى وكر

ألا ليتنا حوتان فى البحر نرتمى إذا نحن أمسينا نلجج فى البحر

ثم ينمو هذا الحب ويكبر فى هذه الصورة الفنية الجميلة :

ويبيت تحت جوانحى حب لها لو كان تحت فراشها لأقلها

ويحب معها كل ما قارب شيئًا منها :

أحب من الأسماء ماوافق اسمها أو أشبهه أو كان منه مدانيا

أو تراه فى هذه الصورة يحسد إزارها وإن كانت شطرة البيت الثانية ضعيفة :

أرى الإزار على ليلى فأحسده إن الإزار على ما ضم محسود

إنه فى حب ناطق صامت حسب ما يواجه من ظروف . تلعب فيه الحواس دورًا ، وهى هنا حاستان فقط : النظر واللمس :

إذا خفنا من الرقباء عينًا تكلمت العيون عن القلوب

....

تكاد يدى تندى إذا ما لمستها وينبت فى أطرافها الورق الخضر

ويصل به نمو الحب إلى الشطط فى الإيمان بليلى والمبالغة فى تصوير مشاعره برغم إعلانه عن تدينه :

وحبك أنسانى الصلاة فلم أقم لـربى بتسبيح ولا بقـرآن

....

إذا الحجاج لم يقفوا بليلى فلست أرى لحجهم تماما

تمام الحج أن تقف المطايا على ليلى وتقريها السلاما

وعلى هذا النحو يمضى الشاعر فى مبالغته فى التعبير عن حبه :

أرانى إذا صليت يممت نحوها بوجهى وإن كان المصلى ورائيا
وما بى إشراك ولكن حبها وعظم الجوى أعيا الطبيب المداويا
فيارب إن صيرت ليلى ضجيعتى أطيل صيامى دائمًا وصلاتيا

وبهذا يصل إلى ذروة المرحلة. إذ يصبح حبه مقدسًا!

٢ - مرحلة العذاب :

وقد بدأ قيس هذه المرحلة حين بدأت ليلى فى الابتعاد عنه. فقد روى أن أهلها تركوا موطنهم وانتقلوا إلى مكان آخر دفعًا لما راج حولها من شعر. بل ربما بدأت هذه المرحلة حين أخذت ليلى فى صده أو عدم الإقبال عليه بذات الدرجة التى أقبل بها عليها :

أحب على حب وأنت بخيلة وقد زعموا أن لا يحب بخيل
....
وأمنحها أقصى هواى وإننى على ثقة من أن حظى صدودها

وبرغم البخل والصدود اللذين أشار إليهما قيس، نراه يزيد إقبالاً وتوسلا، بل وتذللا :

ولو عبد أتى من آل ليلى ليركبنى لصرت له حمارا
....

ويقولون ليلى عذبتك بحبها ألا حبذا ذاك الحبيب المعذب

....

وألقى من الحب المُبرِّح لوعة لها بين جلدى والعظام دبيب
ولو أن ليلى فى العراق لزرتها ولو كان خلف الشمس وهى تغيب

وتزداد نغمة التذلل حتى تصل إلى ذلك المرض النفسى المعروف باسم « المازوكية » أو التلذذ بالعذاب :

حلال لليلى شتمنا وانتقاصنا هنيئاً ومغفور لليلى ذنوبها

....

عفا الله عن ليلى وإن سفكت دمى فإنى إن لم تجزنى غير عاتب

وتنتشر هذه النغمة فى شعره انتشار النار فى الهشيم كما يقولون :

أبوس تراب رجلك يالويلى ولولا ذاك لا أدعى مصابا
وما بوس التراب لحب أرض ولكن حب من وطىء الترابا

إنه لا يحب الأرض أو الوطن لذاتها كما قال عنه البعض . وهو يؤكد ذلك مرة أخرى :

وما حب الديار شغفن قلبى ولكن حب من سكن الديارا

وتصل هذه المرحلة إلى ذروتها عند زواج ليلى . وعند ذاك تبدأ مرحلة التخبط .

٣ - مرحلة التخبط :

وقد بدأت هذه المرحلة هادئة كما صورها :

قضى الله بالمعروف منها لغيرنا وبالشوق والإبعاد منها قضى ليا

وفى البيت التالى يغيظ زوج ليلى مدعيًا أنه قبلها :

فإن يك فيكم بعل ليلى فإننى وذى العرش قد قبلت فاها ثمانيا

ولكن التخبط ما لبث أن اغتاله شيئًا فشيئًا وهو يكابر ويصرخ من الوجد واللوعة :

فيا حبها زدنى جوى كل ليلة ويا سلوة الأيام موعدك الحشر

....

ولو أحد قوابى الإنس والجن كلهم
لكى يمنعونى أن أجيك لجيت

ويشير مرة أخرى إلى زواجها وتمنيه الطلاق لها وإصراره على حبها :

فقد شاعت الأخبار أن قد تزوجت فهل تأتينى بالطلاق بشير

....

فلا نعمت بعدى ولا عشت بعدها ودامت لنا الدنيا إلى ملتقى الحشر

كل ذلك وهو فى البرية يتخبط، بتذكرها مرة :

إذا ذكرت ليلى بكيت صبابة لتذكارها حتى يبل البكا الخدا

ويقول الشعر مرة أخرى :

فإن تمنعوا ليلى وحسن حديثها   فلم تمنعوا عنى البكا والقوافيا

ولكنه كان قد صار عظامًا بارزة من شدة الجوى :

وأنت التى صيرت جسمى زجاجة   تنم على ما تحتويه الأضالع

....

فياحبذا الأحياء مادمت فيهم   ويا حبذا الأموات إن ضمك القبر

إنها مرحلة البكاء - أيضًا - على الأطلال، أطلال الحب والحبيب والزمن :

يقولون ليلى بالعراق مريضة   فمالك لا تضنى وأنت صديق

شفى الله مرضى بالعراق فإننى   على كل مرضى بالعراق شفيق

إنها أيضًا مرحلة التخبط بين شدة الأنانية وشدة الإنسانية. ومع ذلك فهو واعٍ أشد الوعى بما يدور بداخله :

برانى شوق لو برضوى لهده   ولو بثبير صار رمسًا وسافيا

....

معذبتى، لولاك ما كنت هائمًا   أبيت سخين العين حران باكيا

ألا ياطبيب الجن ويحك داونى   فإن طبيب الإنس أعياه دائيا

لقد صارت ليلى داءه العضال الذى يعييه ويطلب العلاج منه :

وجاءوا إليه بالتعاويذ والرقى   وصبوا عليه الماء من ألم النكس

وقالوا به من أعين الجن نظرة   ولو عقلوا قالوا به نظرة الإنس

ولقد فشل علاجه، وزاد هياجه السلمى إذا صح التعبير، وبقى تائهًا ضائعًا :

كأن فجاج الأرض حلقة خاتم ... عليّ فما تزداد طولا ولا عرضا

وتكون اللحظة الوحيدة لانتشاله من تيهه وضياعه هى لحظة أن يتذكر ليلاه أو يذكره بها أحد فى ذلك التيه العاصف :

فلو كنت أعمى أخبط الأرض بالعصا
أصم فنـادتـنى أجبـت المنـاديـا

٤ - مرحلة النهاية :

كانت النهاية هى الذوبان فى المطلق بالتعبير الفلسفى، أو الجنون بالتعبير النفسى. ولقد بلغه وصف الناس له بالجنون فلم يأبه ولكنه ذكر ليلى بالخير :

ومن أجلها سميت مجنون عامر ... فِدَاها من المكروه نفسى وماليا

وحتى فى قلب هذا الذوبان المطلق فى الوجود الذى تمثله ليلى، كان قيس قادرًا على تبصر التجربة والاعتبار بدروسها والاعتراف بعائدها :

وكانت لنفسى لذة الحب كلها ... فلم يلقها قبلى محب ولا بعدى

بل إنه يخط بنفسه النقش الذى يوضع على قبره حين يقول :

وخطوا على قبرى إذا مت واكتبوا
قتيـل لحـاظ مـات وهـو عشيق

فهو يريد أن يكون قتيل العيون التى أسلمته إلى العشق ، مع أن عشقه هو الذى أسلمه إلى الموت . وكأن هذه هى آخر وصاياه لمن وجده بعد ذلك متكورًا داخل الوادى الكثير الحجارة !

كانت هذه المراحل الأربع هى التى شكلت دراما قيس الذاتية ذات البعد الواحد . أما كونها ذاتية ، فلأنها نمت بداخله واصطرعت فى نفسه وكان متنفسها هو الشعر الذى اتخذ سبيل المونولوج تارة ، أى حديث الإنسان إلى الغير ، وسبيل المونولوج الداخلى تارة أخرى ، أى حديث الإنسان إلى نفسه . وأما كونها ذات بعد واحد ؛ فلأنها وقفت عند طلب الحب والرغبة فى الحصول عليه ، ولهذا فهى غنائية أيضًا ، أى تعتمد فى معظمها متحدثًا واحدًا يعبر عن حالة ذهنية معينة أو عملية تفكير وإحساس معينة .

وليست هذه المراحل الأربع متميزة الحدود فى شعر قيس ، ولكنها تختلط وتلتحم وتتجمع وتتفرق ، شأنها شأن الحياة التى عبرت عنها . ولكن ما حدث هو أننا أعدنا ترتيب الأشعار على أساس الفواصل البارزة التى تكشف عنها هذه الأشعار بين البداية والنهاية أو بين لحظة التوحد مع الحبيب ولحظة الذوبان فى المطلق بعد ابتعاد الحبيب .

ونعود الآن لمناقشة مسألة الوسواس الذى أصاب قيس حتى لم

يعد يرى أى شيء إلا من خلاله. وقد حاول ابن حزم منذ قرون أن يحلل الحب ووصل فى تحليله إلى نتائج مدهشة سبق بها علماء النفس المحدثين. ومن هذه النتائج، أن الحب إذا قوى وتأصل فى النفس صار عشقًا، ويتميز العشق فى رأيه بأنه لا يفنى ولا يموت بموت العاشق، وأنه قد يودى إلى الخبل والوسواس وتبدل الطبائع والنحول وما إلى ذلك، وهذا نفسه ما حدث لقيس. فقد أدى به حبه إلى الاستغراق فى الحبيب، وصار الاستغراق وسواسًا، ثم صار الوسواس خبلا وجنونًا مع الوقت. فقيس إذن لم يكن «سيد العقلاء» كما يعتقد البعض، ولكن خبله وجنونه فى الوقت نفسه لم يكونا تقليديين، بمقدار ما كانا نتيجة طبيعية أو انعكاسًا لشخصية قيس كما كشف عنها شعره. ففى هذا الشعر، يبدو قيس فتىً شديد الحساسية، رقيق الطبع، انطوائيًّا، ميالا للبكاء فى غير أنانية أو نرجسية كما هى الحال مثلا عند شاعر محب آخر كعمر بن أبى ربيعة كما يبدو متواضعًا فى غير عدوانية أو مطامع. فهو — ببساطة — شاعر أحب فوحد شعره بحبه واستغرق فى هذا الحب استغراق المتصوفة حتى ذاب وتلاشى نهائيًّا بالموت الطبيعى. وحكايته على هذا النحو ليست مأسوية بالمعنى الصحيح، وإنما هى على الأصح حكاية محزنة. وفى شعره تجتمع كل صفات شعر الغزل العفيف أو العذرى الذى عرف فى عصره ابتداء من الاقتصار على حبيبة واحدة والعفة فى التوسل إليها، إلى التدفق العاطفى والحزن والتلذذ بالألم والعذاب والحديث عن الجنون والموت. وليس

شعره - بوجه خاص- لونًا من الرفض الهارب من واقع الحياة السياسية فى عصره كما يعتقد البعض ولكنه لون من تعاطى الحياة على نحو خاص قانع ومتواضع. وما أكثر ما يستوقفنا هذا الشعر بصدق إحساسه وجمال صوره وطرافتها.

وباستثناء البيتين اللذين ذكر فيهما قيس كلمة « حمار » لا نجد نبوًا فى صوره أو غرابة، مما يدعونا إلى الشك - هذه المرة - فى صحة نسبة هذين البيتين إليه على أساس أنهما لا ينسجمان مع مجموع شعره أو قاموسه، أو حتى مع روحه الحزينة التى لم تكن تقبل مثل هذه الفكاهة الصارخة. ولعلنا لاحظنا أيضًا أنه استخدم فى شعره قاموسًا رقيقًا بصفة عامة، وأن هذا القاموس اتسع لكلمات نستخدمها استخدامًا شعبيًا وهى فى الأصل فصحى سليمة مثل : نسوان، تختشى بمعنى تخجل، أبوس تراب رجلك، نش بمعنى نضب، الجنينة بمعنى الروضة، ياما بمعنى ما أكثر، فضلا عن ممروط بمعنى منتوف، وغول للهلكة والداهية، وحبيبة، إلخ.

لقد حفل شعر المجنون - كما رأينا - بالكثير من الصور الفنية الجميلة مثل قوله :

ألا إنما ليلى عصا خيزرانة إذا غمزوها بالأكف تلين

أو قوله :

ويبيت تحت جوانحى حب لها لو كان تحت فراشها لأقلها

أو قوله :

تكاد يدى تندى إذا ما لمستها ويتبت فى أطرافها الورق الخضر

أو قوله :

وأنت التى صيرت جسمى زجاجة تنم على ما تحتويه الأضالع

وكذلك حفل بالكثير جدًّا من الأداء المباشر الذى يقرب من التقرير ، والأمثلة على هذا نراها على طول ما اقتبسناه من شعره . بل إن عالمه قد يبدو ضيقًا غير متنوع بالمرة . ومع ذلك كله ، فصوته الشعرى شجى ومؤثر .

العيون فى الشعر العربى

لعبت العيون دورًا ملفتًا للنظر فى الشعر العربى على مدار عصوره ، وشغلت الشعراء منذ امرىء القيس حتى أحدث شعراء عصرنا ، وكانت من أبرز مفردات باب بأكمله من أبواب الشعر ، هو باب الغزل . وتقلبت فى أيدى الشعراء بين المديح والهجاء ، وتطور ذكرها عبر العصور حتى صارت اليوم مدارًا لتجربة الشاعر فى القصيدة الواحدة ، بل صارت عنوانًا ينقش على أغلفة دواوين الشعر ، مثلما حدث فى ديوان « عيناكِ مهرجان » للشاعر المهاجر فوزى المعلوف .

والعيون التى نقصدها واحدة فى كل زمان ومكان وهى لم تكن قط لرجل لأن أحدًا لم يهتم بعيون الرجال سوى الأطباء ، وإنما كانت

دائمًا للمرأة ، وكان المهتم بها دائمًا هو الرجل . والعيون التى نقصدها أيضًا هى العضو المكلف بالنظر فى جسم الإنسان ، وهى على الوجه أشبه بطابع البريد على الخطاب أو عنوانه ، منها تعرف نوع وجه صاحبها أو لغته أو موقعه على خريطة الوجوه البشرية . وقد صور ابن الرومى مكانتها فى بيت بليغ قال فيه :

وأحسن ما فى الوجوه العيون   وأشبه شىء بها النرجس

وربما كان من أبلغ التصوير للعيون فى تراثنا القديم خارج مجال الشعر ، هو ماذكره الشاعر الوزير الفيلسوف ابن حزم الأندلسى فى كتابه المشهور « طوق الحمامة » فالعين عنده هى باب النفس « وهى المنقبة عن سرائرها والمعبرة عن كوامنها والمعربة عن بواطنها » . وفى كتابه ذاك فصل خاص بعنوان « باب الإشارة بالعين » تحدث فيه حديث العالم المجرب عما نسميه اليوم « لغة العيون » وكان مما قاله : واعلم أن العين تنوب عن الرسل ، ويدرك بها المراد . والحواس الأربع أبواب إلى القلب ومنافذ نحو النفس ، والعين أبلغها وأصحها دلالة وأوعاها عملا . وهى رائد النفس الصادق ، ودليلها الهادى ، ومرآتها المجلوّة التى بها تقف على الحقائق ، وتميز الصفات ، وتفهم المحسوسات . وقد قيل : ليس المخبر (بضم الميم وفتح الباء) كالمعاين (بالضم والفتح أيضًا) .

قالب العيون الجاهلى :

كتب ابن حزم هذه العبارة مع غيرها من فقرات كتابه وفصوله فى القرن الحادى عشر الميلادى، ووضع يديه بشكل مبكر على كثير مما شغل علماء النفس بعد قرون عديدة، بالرغم من أنه - كما هو واضح - لم يعترف إلا بأربع حواس فقط للإنسان. ومع ذلك فقد فطن الشعراء العرب، قبله بقرون عديدة أيضا، إلى أهمية العيون ووقعها على النفس المحبة أو حتى المكتفية بمجرد النظر. وكان امرؤ القيس من أكثر شعراء الجاهلية تعلقًا بالعيون وتصويرًا لها فى شعره. قال فى معلقته فى وصف حسناء : « وعين كمرآة الصناع تديرها » فقال :

تصد وتبدى عن أسيل وتتقى بناظرة من وحش وجرة مطفل

وكأنه قد افتتح بذلك التشبيه سوقًا ازدهرت فى عصره لتشبيه حسن العينين البشريتين بجمال عينى الظبى الأم فى اتساع سوادهما وشدة حنانهما على طفلها. فها هو ابن عصره المعروف باسم « أعشى همدان » يقول :

وكأنما نظرت بعينى ظبية تحنو على خِشْف لها وتعطف

والخشف هنا هو ذلك الطفل عند امرىء القيس، والظبية هنا هى ذاتها الطفلة. وقريب من ذلك قول « الأعشى الكبير » :

ومهًا ترف غروبه يشفى المتيم ذا الحرارة

فالمها هنا من فصيلة الظبى وحش وجرة، وما « وجرة » إلا مكان فى الجاهلية. أما الأعشيان فقد عزفا على الآلة ذاتها، واشتركا مع امرىء القيس فى الإلحاح على ما تبثه العيون من حنان. ولكن شاعرًا آخر كالنابغة يتوقف عند تصوير العين دون إلحاح على الأثر الذى تحدثه فى ناظرها. يقول:

نظرت إلى بمقلة شادِنٍ متربِّب   أحوى، أحم المقلتين مقلد

والعين هنا هى ذاتها التى صورها زملاؤه، فالشادن هو ولد الظبى، ولكن الشاعر يزيد على زملائه صفات أخرى للعين مثل « أحوى » أى الاحمرار إلى سواد و « أحم » أى شديد سواد المقلة و« مُقَلَّد » أى الذى قلد الحلى والزينة. ثم يأتى شاعر آخر من عصر تالٍ هو جرير، فيعود إلى أثر العيون وفعلها فى ناظرها. يقول فى بيتيه المشهورين اللذين وصف أولهما بأنه « أغزل بيت قالته العرب ».

إن العيون التى فى طرفها مرض   قتلننا ثم لم يحيين قتلانا
يصرعن ذا اللب حتى لا حراك به   وهن أضعف خلق الله أركانا

وبغض النظر عن المبالغة فى وصف البيت الأول بأنه « أغزل بيت » فقد سار جرير على نهج الأعشى الكبير فى وصف العين وأثرها معاً. ولكن أليس المرض أو الحوار هنا هو ذاته ما تتميز به عيون الظباء والمها ؟

لقد صب الشعر فى العصر الجاهلى قالبًا متميزًا للعيون ، وصارت العين الحسناء هى عين الظبى والمها ، يشتهيها المحب ، ويعدها قمة الجمال المؤثر بحنانه وعطفه . وقد أثر هذا القالب الجاهلى للعين فى معظم ماتلاه من شعر بعد ذلك كما سنرى . ولكن الذى يستحق الذكر هنا ، هو أن العيون فى الشعر الجاهلى لم تكن تقصد لذاتها ، وأن الشعراء كانوا يتوقفون عند العيون مثلما يتوقفون عند الأعضاء الأخرى فى جسم المرأة ، فهم لم يتركوا عضوًا فى جسمها إلا وصوروه مع الأثر الذى يحدثه فى نفس المصور وهذا نفسه جزء من القالب الذى صبوه للعيون وأثروا به فى العصور التالية ، ولا سيما فى شعراء الغزل فى العصر الأموى .

يقول جميل بن معمر المعروف باسم جميل بثينة نسبة لمحبوبته :

سبتنى بعينى جؤذر وسط ربرب   وصدر كناثور الرخام وجيد

ويقول فى قصيدة أخرى :

وترى مدامعها ترقرق مقلة   سوداء ترغب عن سواد الأثمد

ويقول أيضًا فى قصيدة ثالثة :

صادت فؤادى بعينيها ومبتسم   كأنه حين أبدته لنا برد

والعين هنا هى ذاتها العين الجاهلية المستغنية عن الكحل وغيره من أدوات التجميل وهى أيضًا ليست وحدها فى الوجه أو الجسم ، فهناك الصدر والجيد والفم والأسنان ، وغيرها ، فضلا عن أنها العين الفاعلة التى تسبى وتصيد . وقد قيل : إن مجنون ليلى رأى صيادًا

أوفع ظبيًا فأقنعه بإطلاق سراحه بسبب شدة شبهه بليلى ، وقال مخاطبًا الظبى :

فعيناك عيناها وجيدك جيدها ولكن عظم الساق منك دقيق

ويأتى عمر بن أبى ربيعة فيكثر من تصوير العيون ، ولكن يظل القالب الجاهلى فى ذهنه وهو يلتقط الصور للعيون : يقول :

وعينى مهاة فى الخميلة مطفل مكحلة تبغى مرادًا لجؤذر

والمهاة (البقرة الوحشية) والجؤذر (ولدها) والمطفل (ذات الطفل) تظل عنده مفردات الصورة ، وربما زاد عليها بعضًا من عنده . يقول فى تصوير حسنائه :

رخصة ، حوراء ، ناعمة طفلة ، كأنها قمر

ويقول أيضًا فى قصيدة أخرى :

سحرتنى الزرقاء من مارون إنما السحر عند زرق العيون

هنا لم يعد سواد العين الجاهلية هو وحده الذى يسبى ويسحر ، وهذا أمر طبيعى بعد دخول كثير من العناصر والأجناس فى الدين الجديد .

يقول ذو الرمة :

وعين كأن البابليين لبّسا بقلبك منها يوم معقلة سحرا

(معقلة : اسم مكان)

ويقول أيضًا :

وعيناك قال الله كونا فكانتا   فعولان بالألباب ما تفعل الخمر

ويقول فى قصيدة أخرى :

كأنا رمتنا بالعيون التى بدت   جآذر حوض من جيوب البراقع

ويقول :

عيون المها، والمسك يندى عصيمه   على كل حد مشرق غير واجم

المتنبى .. كاميرا جديدة :

يستمر النموذج أو القالب الجاهلى للعيون مؤثرًا فى شعراء العصر الأموى، ولكن يأتى شاعر كثير التأثير فيقدم شيئًا جديدًا عن العيون، هو أبو الطيب المتنبى الذى قديستغرب أن يصور العيون من فرط ما صور النفوس وغيرها من خفايا البشر، ولكنه فى الحقيقة من أكثر شعراء عصره أصالة واستقلالا بمفردات خاصة، وما أكثر ما صور العيون.

يقول :

وعيـون المها ولا كعيـون   فتكت بـالمتيم المعمـود

ويقول :

عزيز أسًا من داؤه الحدق النجل   عياء به مات المحبون من قبل

كأن لحاظ العين فى فتكه بنا   رقيب تعدى أو عدو له دخل

ويقول فى قصيدة أخرى :

لعينيك ما يلقى الفؤاد وما لقى   وللحب ما لم يبق منى وما بقى

ويقول :

وما أنا ممن يدخل العشق قلبه   ولكن من يبصر جفونك يعشق

ويقول فى قصيدة أخرى :

ولم أر كالألحاظ يوم رحيلهم   بعثن بكل القَتْل من كل مشفق

أدون عيونًا حاضرات كأنها   مركبة أحداقها فوق زنبق

لقد تطور القالب الجاهلى للعيون كثيرًا إذن ، ولم يعد مجرد محاكاة للقدماء ، وهذه من خواص الأصالة والتفرد . فالكاميرا التى أمسكها المتنبى كانت مختلفة ، والزوايا التى التقط منها الصور كانت أرحب وأعمق . وهكذا كان المتنبى كاميرا جديدة للعيون التى سحرت عنده بعيون المها ذاتها وبدت نُجْلا شديدة الفتك مركبة الأحداق فوق زنبق على حد تعبيره الجديد فى عصره .

عصر التنوع والانفتاح :

وإذا كان الشعر فى العصر العباسى قد انفتح على العديد من الموضوعات الجديدة بتأثير البيئات الجديدة التى انتشر فيها العرب ، فإن شعراء الغزل فى العيون قد تفاوتوا فى حظهم من الدقة وإصابة المعنى . ولعل أبا نواس من أهم هؤلاء الذين حققوا انفتاح الشعر على العالم الرحيب من حولهم . ومع أنه فتن بالعيون ولغتها ، وأكثر

من تصويرها وتتبع حركاتها فقد ظل مقيدًا فى معانيه بما قاله الأوائل. ومع ذلك فقد عصفت بالقالب الجاهلى للعيون فى ذلك العصر رياح شديدة.

يقول أبو نواس:

من كف ساحرة العينين شاطرة ... تربى على سحر هاروت وماروت

لها تماويت ألحاظ إذا نظرت ... فنار قلبك فى تلك التماويت

ويقول أيضًا:

إن كانت الخمر للألباب سالبة ... فإن عينيك تجرى فى مجاريها

فى مقلتيك صفات السحر ناطقة ... باللفظ واحدة، شتى معانيها

ويقول فى قصيدة أخرى:

تدنيك عيناه لو تلاحظه ... إلى شفا ميتة بلا أجل

ويقول:

يا عارم الطرف حيثما نظرا ... أثر فيه وإن رأى حجرا

ويقول مرة أخرى فى دعابة واضحة:

يا من له فى عينه عقرب ... فكل ما مر بها تضرب

ويقول فى تصوير عين رقيقة:

ضعيفة كر الطرف تحسب أنها ... قريبة عهد بالإفاقة من سقم

لقد تغير المصطلح والمفردات تقريبًا، ودخل الصور الشعرية شيء من الفلسفة والمنطق، ولكن العيون تنوعت فى صورها وآثارها كما تنوع كل شيء فى ذلك العصر.

ويقول عباس بن الأحنف :

أنا بين عدوين هما قلبي وطرفي
ينظر الطرف ويهوى القلب والمقصود حتفي

ويقول فى قصيدة أخرى :

فما هى إلا نظرة فتبسم فتصطك رجلاه ويسقط للجنب

ولكن بعض الشعراء لم يعدموا العودة إلى قالب القدماء . يقول عيسى بن زينب الذى نسب إلى أمه بسبب عقوقه لأبيه :

أيها الظبى الذى تسحر عيناه القلوبا

ثم يأتى ابن الرومى فيسير على ركب القدماء أيضًا حين يقول :

غادة زانها من الغصن قَدٌّ ومن الظبى مقلتاه وجيد

أو يقول :

عينى لعينك حين تنظر مقتل لكن عينك سهم حتف مُرْسَلُ

وفى الأندلس يقول ابن زيدون :

فهمت معنى الهوى من وحى طرفك لى
إن الحوار لمفهوم من الحور

ويقول لسان الدين بن الخطيب :

أحور المقلة معسول اللمى جال فى النفس مَجَال النَّفَسِ

لقد رقت عبارة الشعراء وتشبيهاتهم فى الأندلس بصفة خاصة وعلى طول العصر العباسى بصفة عامة ، ولكن العيون لم تخرج فيما أثارته من المعانى عما أثارته عيون الظباء والمها فى العصور الأولى .

وظلت الحال كذلك حتى ظهر العصر الحديث بعد فوات قرون عديدة .

عيون العصر الحديث :

لقد قيل فى شعراء العصر الحديث منذ أواخر القرن الماضى ، إن حداثتهم شملت إحياء القديم والسير على منواله بأسلوب العصر ، وهذا صحيح إلى حد كبير . فالبارودى ، وشوقى وحافظ إبراهيم وغيرهم من باعثى نهضة الماضى ، عزفوا – من جديد – كثيرًا من ألحان القدماء ، ولولا موهبتهم وأصالتهم لكانوا نسخًا مكررة من سابقيهم .

يقول حافظ إبراهيم :

غضى جفون السحر أو فارحمى   متيمًا يخشى نزال الجفون

ويقول شوقى الذى اغتنى باب النسيب فى ديوانه بسحر العيون :

أدارى العيون الفاترات السواجيا   وأشكو إليها كيد إنسانها ليا

ويقول فى قصيدة أخرى :

السحر من سود العيون لقيته   والبابلى بلحظهن سقيته

أو يقول :

مقادير من جفنيك حولن حاليا   فذقت الهوى بعد ما كنت خاليا

أو يقول :

في مقلتيك مصارع الأكباد الله في جنب بغير عماد

أو يقول أيضًا :

يا قاتل الله العيون فإنها في حر ما نصلى الضعيف البادي

أو يقول :

صريع جفنيك ينفي عنها التهما فما رميت ولكن القضاء رمى

وعلى هذا النحو من الوفرة في تصوير العيون يقول شوقي مرة أخرى :

قتلن ومنين القتيل بألسن من السحر يبدلن المنايا أمانيا
وكلمن بالألحاظ مرضى كليلة فكانت صحاحًا في القلوب مواضيا

لقد كان شوقي أغزر شعراء جيله تصويرًا للعيون، ولكنه في النهاية - وبرغم المفردات الجديدة ورقة المعاني - لم يغير كثيرًا فيما قاله القدماء. ولكن التغيير الحقيقي في جيله جاء من جانب الشباب ولا سيما من الأمريكتين، حين بدأ شعراؤها العرب المهاجرون في إحداث رعشة في جسم الشعر العربي بين الحربين العالميتين. يقول إيليا أبو ماضي في قصيدته « مقلتان » :

رأيت في عينيك سحر الهوى
متدفقًا كالنور من نجمتين
فبت لا أقوى على دفعه
من رَدَّ عنه عارضًا باليدين

يا جنة الحب ودنيا المنى
ما خلتنى ألقاك فى مقلتين

جاءت هذه الأبيات بتاريخ مبكر فى ديوان « الخمائل » وكلها وما تلاها يدور حول المقلتين اللتين شغلتا الشاعر بتجربة فريدة من نوعها فى عصره ، وهى تجربة أوقف فيها القصيدة بعنوانها ونسيجها على عينين لامرأة تشعان النور كنجمتين وهو غير مصدق لما يراه من جنة الحب ودنيا المنى على حد تعبيره .

طوفان العيون :

ومن تجربة كهذه استمد الشعراء المعاصرون جرأتهم على اقتحام العيون وشحنها بالعديد من الرموز الوطنية أحياناً أو العاطفية أحياناً أخرى . وحين نذكر العيون فى الشعر المعاصر - بعد الحرب العالمية الثانية - فلابد أن نذكر التنوع والمعاصرة . أما التنوع فيمكن التماسه بمقارنة ديوان شاعر معاصر مثل نزار قبانى بديوان شاعر مثل عمر بن أبى ربيعة . وأما المعاصرة - أى حياة الشعراء فى عصر واحد ومعاصرة بعضهم بعضاً - فقد أدت إلى ما يمكن أن نسميه « طوفان العيون» . فما إن يطلع شاعر بصورة أو قصيدة عن العيون ، حتى تتدفق صور العيون فى قصائد الآخرين . ولكن الأمر الجديد ، هو أن المعاصرين طوروا التقليد الذى استهله أبو ماضى فى قصيدته السابقة حين خصصها كلها للعيون ، وبذلك انتشرت

القصائد - ذات العناوين الصريحة - عن العيون وما تحدثه فى ناظرها وشاعرها فى الوقت نفسه.

وكان من أوائل المعاصرين الذين انساقوا وراء العيون وساقوا غيرهم بعد ذلك ثلاثة شعراء : اثنان فى العراق والآخر فى سوريا. أما العراقيان فهما : عبد الوهاب البياتى وبدر شاكر السياب. وأما السورى فهو نزار قبانى. وبعد هؤلاء الثلاثة ومعهم، تجد جميع شعرائنا الجدد - بغير استثناء - على اتصال مستمر بالعيون، حتى ليكون من الصعب أن نقتبس من شعرهم فى سياق محدود كهذا.

فى ديوانه الأول « أباريق مهشمة » أكثر البياتى من ذكر العيون، وجعل إحدى قصائده بالعنوان الذى شاع بعد ذلك : « عيناك ». يقول :

عيناك ياسمتان مثل بنفسج يتفتح
فى الغاب.. فى الليل العميق
.. فى معبد الحب السحيق

ويقول أيضًا فى عينين خضراوين :

عيونك الخضر التى اترعت
جامى بخمر الألم المبدع
أمواجها ما برحت تلتقى
كأنها الينبوع فى أضلعى

ويقول فى قصيدته « عيناك » :

عيناك كالليل ماذا فى سوادهما
عوالم من أساطير ومن رجم..
عيناك عاصفة هبت وما تركت
على صباى سوى طيف من السقم
عيناك مقبرة فى صمتها نسجت
عناكب اليأس أكفانًا من الظلم

وفى هذه القصيدة صور البياتى تجربة مع عينين أحب صاحبتهما، وأخلص لها، ولكن حبها كان دعيًّا وعفافها كان مزيفًا، حتى لم يبق فيه (فى المحب) سوى جسم تهدمه معاول اليأس واللذات والندم، ونغمة كلما مرت على شفة باتت تسائلها عن عالم الرحم » على حد تعبيره.

أما بدر شاكر السياب، فقد جعل تصوير العيون فى مطلع إحدى قصائده المشهورة أشبه بالنسيب عند القدامى حين كانوا يستهلون به القصائد ثم ينتقلون بعد ذلك إلى أغراض أخرى. يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
عيناك حين تبسمان تورق الكروم
وترقص الأضواء، كالأقمار فى نهر
يرجه المجذاف وهنًا ساعة السحر
كأنما تنبض فى غوريهما، النجوم

وتغرقان فى ضباب من أسى شفيف

وأما نزار قبانى فقد أصبحت العيون لعبته إذا صح التعبير، وأصبح كالشاعر الجاهلى لا يفوته تصوير عضو من أعضاء المرأة. وداخل اللوحة التى صورها نزار للمرأة كانت العيون تتفاوت وتتلون وتفوح بعطر العصر ومفرداته الشائعة.

يقول نزار فى ديوانه « كتاب الحب » الذى حفل بذكر العيون :

كلما سافرت فى عينيك ياحبيبتى
أحس أنى راكب سجادة سحرية
فغيمة وردية ترفعنى
وبعدها .. تأتى البنفسجية
أدور مثل الكرة الأرضية

وعلى هذا النحو من القصيدة الكاملة فى العيون، مضى نزار يقول فى قصيدة أخرى على هيئة فقرة :

عيناك مثل الليلة الماطرة
مراكبى غارقة فيهما
كتابتى منسية فيهما
إن المرايا مالها ذاكرة

ويقول هذه المرة فى عينين سوداوين :

ذات العينين السوداوين
ذات العينين الصاحيتين الممطرتين

لا أطلب أبدًا من ربى
إلا شيئين :
أن يحفظ هاتين العينين
ويزيد بأيامى يومين
كى أكتب شعرًا
فى هاتين اللؤلؤتين .

هكذا غمر طوفان العيون شعراءنا المعاصرين ، حتى ندر أن تجد شاعرًا لم يصور العينين أو يتحدث عن العيون ، وبعضهم خصها بقصائد كاملة ، ومنها هذه القصيدة للشاعر السورى أدونيس بعنوان « بين عينيك وبينى » يقول :

حينما أغرق فى عينيك عينى
ألمح الفجر العميقا
وأرى الأمس العتيقا
وأرى ما لست أدرى
وأحس الكون يجرى
بين عينيك وبينى

ومن الظلم لشعرائنا المعاصرين ، أن نقول : إنهم تأثروا فى ذلك بالشعر الأوربى من مثل ديوان « عيون إلزا » للشاعر الفرنسى أراجون ، أو بما جاء عن العيون فى « نشيد الأنشاد » فقد رأينا كيف اغتنى تراث تصوير العيون على مدار العصور الماضية . ولكن

المعاصرين – والحق يقال – توسعوا فى هذا التصوير بطريقة طوفانية حتى كادت االعيون فى قصائد االشباب تشكل هوسًا قليله جيد وكثيره مقلد. غير أن الذى لا شك فيه هو أن العيون ستظل « أحسن ما فى الوجوه » كما قال ابن الرومى وستظل أيضًا جزءًا أساسيًّا من اهتمام الشاعر بالمرأة.

ولعلنا نلاحظ بعد هذا كله فيما سقناه من أمثلة، أن القالب الجاهلى فى تناول العيون مازال ساريًا إلى حد ما، وهذا فى الحقيقة أمر إنسانى، فالعين التى تأسر وتكسر وتهزم، هى العين البشرية فى أى زمان ومكان وما الفرق إلا فى الدرجة، درجة التناول والنظر. فباستثناء مفردات العصر، نجد النظر إلى العيون هو هو لم يتغير.

الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر

فى أدبنا الحديث كثير من الأفكار والمفاهيم التى استقرت فى الأذهان دون مناقشة، ثم أصبحت - مع الزمن - من المسلمات والبدهيات. وتتعلق هذه الأفكار والمفاهيم إما بأشخاص، وإما بتيارات وقضايا وفى كلتا الحالتين يساهم التراكم الكمى لترديد هذه الأفكار والمفاهيم فى شدة استقرارها وسيادتها وصعوبة ردها إلى الصواب.

وربما يكمن العلاج الوحيد لمثل هذه الحالة المرضية - بلا شك - فى النقد. ولكن النقد ينبغى ألا يؤخذ هنا ببساطة. فكثيرًا ما يكون سلاحًا ذا حدين. إذ هو قادر بطبيعته على المساهمة فى تثبيت المسلمات والبدهيات، مثلما هو قادر على تمييز الصحيح من

الزائف. ومن ثمة، لا تتم الوظيفة المنشودة للنقد إلا على أيدى نقاد أقوياء يتميزون بالوعى من جهة والإخلاص لعملهم من جهة أخرى، كما يتميزون بالأناة والتروى فى الفحص وإصدار الأحكام.

لقد تناول ناقد من هذا النوع بعضًا من هذه الأفكار والمفاهيم فى كتاب كبير القطع والحجم والقيمة بعنوان « الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر » صدرت طبعته الأولى قبل ثلاثة أعوام، ونال جائزة الملك فيصل للدراسات الأدبية، ثم صدرت طبعته الثانية قبل شهور ولكنه لم ينل حتى الآن ما يستحقه من التقدير والمناقشة.

أما الناقد - مؤلف الكتاب - فهو الدكتور عبد القادر القط. وهو ناقد ذو بصيرة واعية وشاعر « وجدانى » رقيق، مستنير الفكر ذكى الملاحظة مرهف الحس. وقد نشط فى السنوات الأخيرة فأخرج عدة دراسات قيمة فى الأدب والنقد، وكان آخرها هذا الكتاب.

وأما الأفكار والمفاهيم المستقرة التى عالجها الكتاب فكثيرة فى الحقيقة، وتمتد عبر مساحة زمنية عريضة تبدأ من أواخر القرن الماضى وتستمر حتى وقتنا هذا، وتتصل جميعًا بالشعر كما تتصل باتجاه شعرى بعينه هو الاتجاه الرومانتيكى أو الرومانسى كما درجنا على تسميته. بل تتصل بالجانب الفنى من الشعر الذى طالما أهمله النقاد مقابل الاهتمام بالجوانب الأخرى من اجتماعية وسياسية وتاريخية.

على هذا النحو يخصص الناقد المؤلف مقدمة كتابه لمناقشة المفهوم الرومانتيكى أو الرومانسى الذى استعاره كثير من الدارسين من النقد الأوربى وربطوه بذلك الاتجاه - موضوع الكتاب - أى الاتجاه الوجدانى كما يسميه المؤلف. وهو الاتجاه الذى نشأ فى أواخر القرن الماضى مع حركة الإحياء فى الأدب العربى، وضم شعراء وقصاصين وكتابًا كانوا يرقبون من خلال وجدانهم « عالمهم المتغير ويعبرون عن تجاربهم الفردية ومشاعرهم الذاتية بأساليب فيها كثير من الحدة العاطفية والخيال الجامح والصور المستحدثة والمعجم الجديد »

ومع أن المؤلف يجد - مع هؤلاء الدارسين الكثيرين الذين أشار إليهم - كثيرًا من أوجه الشبه بين الاتجاه الوجدانى والاتجاه أو المذهب الرومانتيكى فى أوربا، فهو يجد أيضًا وجوهًا من الخلاف تقتضى بأن نعدل عن تلك التسمية إلى تسمية تكون أقرب إلى طبيعة الشعر العربى الحديث وما أحاط بنشأته من ظروف محلية خاصة، وما تحقق فيه من قيم فنية مميزة. فقد جاءت الحركة الرومانسية فى الأدب الأوربى تعبيرًا عن مرحلة حضارية انتقل فيها المجتمع الأوربى من نمط من أنماط اللحياة، إلى نمط جديد يناقضه، ويكاد يضع حدًا حاسمًا بين عالمين مختلفين فى أعقاب الانقلاب الصناعى وحروب نابليون.. أما التغير الذى طرأ على المجتمع العربى فلم يكن - برغم جسامته - على هذا النحو

من الحسم والشمول، بل ظل محصورًا إلى حد كبير فى أبناء الطبقة الوسطى وبخاصة المثقفين منهم، وظل ارتباط هؤلاء بالتراث ومصادر الدين واللغة ينزع بهم إلى شيء من المحافظة يحد من استجابتهم التلقائية لدواعى التحول الجديد ».

ولهذا يؤثر المؤلف العدول عن مصطلح « الحركة الرومانسية » إلى الاتجاه الوجدانى وإن تسمح أحيانًا - على حد قوله - فاستخدم المصطلح الأوربى كلما اقتربت طبيعة الشعر أو موقف الشاعر من طبيعته الرومانسية الأوربية اقترابًا يأذن باستخدامه. وهو يرى أن الحركة الوجدانية عندنا تمثل مرحلة انتقال حضارى. فضلا عن أنها حركة إيجابية تقوم فى جوهرها على فرحة الفرد باكتشاف ذاته بعد أن ظلت ضائعة مقهورة فى ظل عهود طويلة من الجهل والتخلف والظلم، بل إنها - عنده - أكبر حركة تجديد شهدها الشعر العربى فى تاريخه الطويل، ولا يمكن أن يقاس إليها تجديد العذريين ولا أصحاب الموشحات. لكنا - كما يقول بحق - نود أن نقرر أن التجربة فى ذاتها لا تصنع أدبًا رومانسيًّا أو كلاسيكيًّا أو واقعيًّا أومنتميًا إلى غير هذه من المذاهب الفنية، وإنما يتحقق ذلك الانتماء، بطبيعة موقف الشاعر من موضوعه وأسلوب تعبيره عنه، أى بالتصور فى الموضوع والصورة فى الشكل ».

من الواضح إذن أن المؤلف قد آثر منذ البداية مراجعة المألوف والمستقر فى أدبنا الحديث من مفاهيم ومصطلحات. ولعل مصطلح

« الرومانتيكية » أو« المذهب الرومانتيكى » لم يلق من الخلاف حوله مثلما لقى عندنا. فقد حاول الكثيرون أن يترجموه فقالوا: « المذهب الابتداعى العاطفى » وقالوا : « المذهب الخيالى » و «المذهب الإبداعى » كما حاول آخرون أن يعربوه فقالوا : « المذهب الرومانطيقى » أو الرومانسى أو « الرومانتى » ولكن هؤلاء وأولئك أجهدوا أنفسهم بغير داعٍ فى الحقيقة. فماذا كان يضيرنا لو نقلنا المصطلح كما هو وقلنا « الرومانتيكية » أو المذهب الرومانتيكى » مثلما نقلنا الكثير من المصطلحات الأوربية بنصها ؟ إن المصطلح - كما هو معروف - ينتمى فى الأساس للمصطلحات النقدية، ويعنى مجموعة من الخصائص المعروفة نشأت فى ظروف أوربية معروفة أيضًا فى أواخر القرن الثامن عشر. ومع ذلك فهو يستخدم كما هو حتى الآن - فى التراث الأوربى - وسيظل يستخدم فى المستقبل أيضاً، لأن الخصائص التى يعنيها ويتضمنها ليست مؤقتة ولا عابرة وإنما هى قابلة للظهور فى كل عصر وفى إنتاج أى كاتب. وبذلك يمكن القول أن المصطلح لم يعد تاريخيًا أو من بنات عصر بعينه، قدر ما أصبح مفردة من مفردات النقد الأدبى معناها الخصائص لا العصر، ووظيفتها التيسير على الناقد إذا عرضت له هذه الخصائص حتى فيما يتعلق بالأدب فى العصور السابقة على تاريخ ظهور المصطلح، وربما كان مصطلح « الرومانسية » المعرب هو أكثر محاولات التعريب قابلية للخلط وإثارة للخلاف. فالنقد الأوربى قد استقر عند مصطلح « الرومانس » بمعنى « قصة

الغرام والمغامرات البطولية » التي ظهرت كجنس أدبي في العصور الوسطى، وأثرت في نشأة الرواية وتطورها، ثم نقلناه نحن لنعني به شيئًا آخر وهو الرومانتيكية !

ومن جهة أخرى .. أليس الشعر – في أية لغة وبأى معنى – هو بنت المشاعر والوجدان ؟ أليس الوجدان هو البوتقة التي تمر بها المادة الشعرية الخام وتصنع ما نسميه القصائد حتى ما كان منها بعيدًا في شكله عن الوجدان ؟ أليس الشعر في عمومه تعبيرًا عن وجدان الإنسان – خالقه أو موضوعه – مهما كان المذهب الذى يعتنقه الشاعر ومهما كانت رؤيته رومانتيكية أو واقعية أو سيريالية أو رمزية ؟

إن محاولة إعادة النظر في المألوف والمتواتر مسألة مطلوبة على أية حال، وهي أيضًا مسألة ضرورية من وقت لآخر على الأقل، وإلا تجمدت مفاهيمنا وصرنا كمن يقول « ليس في الإمكان أبدع مما كان ».

والآن .. كيف درس الدكتور القط الاتجاه الوجداني في شعرنا الحديث ؟ لقد تتبع هذا الاتجاه منذ بداياته الأولى في عصر الإحياء وعودة الذاتية على حد تعبيره. وجعل من هذه البدايات المرحلة الأولى التي مر بها الاتجاه، لا في مصر وحدها، وإنما في العراق والشام أيضًا. ثم تقدم إلى المرحلة الثانية مع ظهور خليل مطران وعبد الرحمن شكرى والعقاد والمازني من ناحية وأحمد زكى

أبو شادى وبدايات شعر المهجر من ناحية أخرى. ثم تأتى المرحلة الثالثة من مراحل تطور الاتجاه، ويسميها المؤلف مرحلة الازدهار والنضج. وقد استغرقت نحو عشرين عامًا منذ أوائل الثلاثينات حتى مطالع الخمسينات. وأخيرًا يصل إلى المرحلة الأخيرة أو الراهنة. وخلال هذه المراحل الأربع، يعتنى المؤلف بمطلبين أساسيين: أولهما تحقيق ما ساد هذه المراحل من تعميمات ومراجعة ما تخللها من أفكار ومفاهيم غير صائبة، والآخر دراسة الإنجازات الشعرية وتحليلها على نحو فنى من حيث بناء القصيدة والمعجم الشعرى والصورة الشعرية.

يقول المؤلف:

« قام منذ بداية هذا القرن صراع حاد ممتد بين القديم والجديد، كما يحدث دائمًا فى مراحل التطور الحضارية الكبرى، نشأت عنه بالتدريج طلائع الحركة الوجدانية التى ازدهرت بعد ذلك بسنين »

وفى الوقت الذى نشأت فيه هذه الطلائع، كان شاعر مثل شوقى قد استقر ورسخت منجزاته، ولكننا - كما يقول المؤلف - « نلمس فرقًا كبيرًا بين شعره فى دواوينه وشعره فى مسرحياته من حيث المستوى الفنى والقدرة على الوصول إلى وجدان قارئه. وشعر شوقى فى مسرحياته من طراز فريد فى الشعر العربى كله لا ترقى إليه قصائده فى الشوقيات. وقد تجلت عبقرية الشاعر على حقيقتها وفى أبدع صورها فى تلك « القصائد » التى عبر بها عن عواطف

شخصياته المسرحية وأزمانها وفواجعها، مهما يكن رأينا فى المسرحيات نفسها من حيث مقتضيات المسرح ومقوماته الفنية ».

فى هذه المرحلة أيضًا، مرحلة نشأة الاتجاه الرومانتيكى أو الوجدانى، كان الرافعى أحد الذين أسهموا فى التمهيد لنشأة الاتجاه. أما خليل مطران فلا يمكن أن يكون وحده رائد الاتجاه ولا رائد التجديد كما أوضح المؤلف، ففى بعض شعره – وليس كله – « بعض سمات تبدو معالم على طريق الريادة والتجديد، ولعل أبرزها اتجاهه إلى القصص الشعرية » وهو لم يكن وحده فى الميدان ولكن شاركه شعراء عرب آخرون ومنهم خليل مردم فى سوريا وشبلى الملاط فى لبنان.

وينتقل المؤلف بعد ذلك إلى الثالوث الذى أقام الدنيا وأقعدها فى الشعر والتجديد خلال الربع الأول من هذا القرن، وهو الثالوث المكون من العقاد وشكرى والمازنى. ويتوقف المؤلف عند هؤلاء الثلاثة طويلا، ويعرض للدراسات التى أقيمت حول دورهم وما ثبتته من تعميمات ومفاهيم تحتاج إلى إعادة النظر. وأول ما يستوقفه فى أصحاب هذه الدراسات – وقد تبنت الجامعات معظمها – أنهم « اعتمدوا – فى الأغلب – على الآراء النظرية عند هؤلاء الرواد وما وجهوه من حملات نقدية إلى بعض من عدوهم ممثلين للاتجاه التقليدى، أو عائقًا فى سبيل ذيوع دعوتهم وأعمالهم الأدبية بين الناس، فإذا تناولوا شعرهم بالدراسة، تناولوه

متأثرين بهذه الريادة النظرية ، فحملوه فوق ما يحتمل من التجديد والتأثير والحق ، أن من يدرس شعر هؤلاء الرواد دراسة فنية فاحصة بعيدًا عن التأثر بآرائهم النظرية فى الشعر ، يجد تفاوتًا كبيرًا لديهم بين النظرية والتطبيق .

ويمضى المؤلف فى دراسة الدعوة النظرية عند هؤلاء الثلاثة من خلال مقدماتهم لدواوينهم ، فيرى أن الموضوع الأثير عند المازنى وشكرى هو « الموت » وما يتصل به من معانى النقد أو التأمل أو التطلع إلى الخلاص . ومع ذلك ، فهم لم يقربوا موضوعات السياسة والأحداث الجارية شأن معاصريهم من الشيوخ ، ولكنهم لم يستطيعوا خلق أشكال جديدة لأفكارهم ورؤاهم ، ولم يبدعوا الكثير فى مجال التصوير والتعبير . بل إنهم استعلوا على عصرهم وعلى الناس على نحو أجوف شاذ . أما تطبيق النظرية عند هؤلاء الشعراء فأول ما يلفت النظر فيه ، هو ذلك الطابع التقليدى الغالب على إيقاع القصيدة وبناء عبارتها وكثير من ألفاظها ، برغم ما يشيع فيها من بعض مظاهر التجديد ، حتى ليشعر المرء أنه قد قرأ تلك « الصيغ » الشعرية من قبل وإن اختلفت الصورة أو المعانى أو الألفاظ .

وقد كان الثلاثة فى سن صغيرة حين أصدروا أوائل دواوينهم (المازنى ١٩ ، شكرى ٢٢ ، العقاد ٢٧) وهى سن الإعجاب والحفظ والاحتذاء بدون وعى ، وهى أيضًا سن الموهبة المتدفقة ،

ولو قيست إلى سنهم لكانوا موهوبين بالفعل . ولذلك - كما يقول المؤلف أيضًا - « يشعر القارئ بشيء غير قليل من التناقض بين آراء هؤلاء الشعراء فى الشعر « العصرى » وقوالبهم وأطرهم الواضحة التقليد . ويرجع ذلك التناقض إلى يسر الاستجابة العقلية لما يقرؤه الناشيء من أفكار ونظريات جديدة عن الأدب تصادف فى نفسه هوى ، وتتفق مع طبيعة المرحلة الحضارية التى يعيشها فى مجتمعه ، وعسر الاستجابة الفنية التطبيقية التى تستلزم وقتًا طويلا للتجربة والممارسة والخروج من دائرة التقاليد المألوفة ، وابتكار أساليب شعرية جديدة تعكس قيم تلك الأفكار والنظريات . ومهما يبلغ من تأثر هؤلاء الشعراء الناشئين بما قرأوا حينذاك من بعض الأشعار باللغة الإنجليزية ، فإن قصارى ما كان يمكن أن ينتفعوا به منها ، هو التأثر بروحها العامة وببعض صورها وأخيلتها ، ويبقى عليهم بعد ذلك أن يبتدعوا لأنفسهم بالعربية معجمًا وعبارات وإيقاعاً جديدًا ، ويتحرروا من سلطان القديم الذى غذيت به مواهبهم ومرنت عليه أذواقهم . ولم يكن ذلك بالشيء اليسير ؛ فظل كثير من ألفاظهم وبناء عبارتهم وإيقاع شعرهم العام ، شديد الصلة بطابع التراث حتى فيما ترجموه ترجمة مباشرة من اللغة الإنجليزية » .

ويضرب المؤلف مثلا بقصيدة « الوردة » التى ترجمها العقاد لوليم كوبر . ثم يعقد مقارنات بين صور كثيرة فى شعر شكرى والمازنى ومثيل لها فى التراث القديم فيرى ونرى معه الكثير

من الشبه والتأثر الواضح. بل إنه لا يجد عندهم من الجديد فى الصياغة الشعرية سوى المقابلات اللفظية التى تأتى فى شعرهم بكثرة وبشكل عابر، مثل قول شكرى :

فرب حلال حرموه وحرمة أحلوا، وألباب الأنام نيام

ويقول العقاد :

وأنت تضنى كل جسم سليم وأنت تشفى من ضناه السقيم

كما أورد أمثلة عديدة للتضاد الممهد للقافية فى شعرهم مثل قول العقاد :

كأن الرقاد أب مشفق يعلل طفلا أطال النواح
أمانى يحظى بهن النيام وجد الحياة شبيه المزاح

ثم يصل إلى أبرز مظاهر الجديد عند هؤلاء الشعراء فيراه « تجسيمهم لعواطفهم الحادة وشعورهم المرهف، إما فى صور مجازية قد لا تكون جديدة كل الجدة لكن فيها مسحة حديثة ظاهرة، وإما فى صور يبنيها الشاعر من جزئيات متكاملة فى أكثر من بيت ويدلل على ذلك بالأمثلة الكثيرة مرة أخرى، ويناقش ما كتبه بعض الدارسين المعاصرين من تأثر هؤلاء بالرومانتيكيين الإنجليز مثل وردزورث وشيلى، وكيتس، فيجد أن أغلب هؤلاء الدارسين يلتفتون إلى موضوعات الشعر ومعانيه، أكثر من التفاتهم إلى صورته الفنية أو شكله، وإنما يكون الحكم على صور الشاعر وأخيلته ومعجمه

وإيقاعه ، وهى مقومات تختلف من عصر إلى عصر ومن شعب إلى شعب ومن مذهب أدبى إلى آخر ».

ويخلص المؤلف من دراسته لهؤلاء الشعراء ، إلى أنهم « لم يكونوا وحدهم رواد الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى الحديث . فقد سبقهم وعاصرهم شعراء ونقاد آخرون دعوا إلى ما كانوا يدعون إليه ، وإن لم ترتفع أصواتهم وتمتد معاركهم وتواكب نظرياتهم محاولات ممتدة للتطبيق كما كانت الحال عند هؤلاء . وإطلاق اسم « حركة الديوان » على بعض ما جاء فى ذلك الكتاب الصغير من نقد لبعض الشعراء والكتاب - بما فى ذلك نقد المازنى لشعر شكرى ! - فيه الكثير من الإسراف . ولعل الكتاب لا يمثل أهم ما كتب الثلاثة عن الشعر ونظرياته ومقوماته ، غير أن نسبتهم إليه أصبحت تقليدًا فى دراساتنا للشعر العربى الحديث ، ومسلمة من تلك المسلمات الكثيرة الشائعة فى حياتنا الأدبية . ويبدو هذا الإسراف وما ينطوى عليه من تجاهل لبعض حقائق معروفة فى تاريخ الشعر العربى الحديث ، حين نذكر أن حركة تجديد مماثلة قد عاصرت هؤلاء الثلاثة فى المهجر الأمريكى ، وسارت فى تجديدها خطوات لعلها أبعد مما انتهى إليه شعراؤنا الثلاثة ».

ومثلما أعاد المؤلف النظر فى « مسلمة » حركة الديوان ، ووجدها أقرب إلى الجماعة منها إلى الحركة ، أعاد النظر أيضًا فى مسلمة أخرى تتعلق بشعراء المهجر وما أحدثوه من ردود فعل فى دراساتنا

النقدية عنهم. فقد بالغت هذه الدراسات فى تقييم منجزاتهم وردت إليهم الكثير من مظاهر التجديد. ولكن المؤلف يرى أن هؤلاء الشعراء يختلفون قبل الهجرة وبعدها. فقد كانت محاولاتهم الشعرية قبل هجرتهم خالية من الصدى لوجدانهم عاريةمن التجديد. فضلا عن أنهم يختلفون أيضًا فى مستوياتهم الفنية. بل إن الطبيعة شاحبة فى أشعارهم وهم لا يلتفتون إليها لذاتها، وإنما لكى يربطوا ربطًا سريعًا بينها وبين بعض أحاسيسهم أو لحظاتهم النفسية. ويقول أيضًا: « والذى يمعن النظر فى شعر هؤلاء الشعراء فى تلك المرحلة الباكرة (بداياتهم الشعرية) وما بعدها، يرى أنهم لم يكونوا من ذوى الخيال البعيد، أو أنهم كانوا يكبحون جماح خيالهم كلما أراد أن ينطلق بزمام من العقل والاتزان. وشعرهم لذلك واضح الفكر، خالٍ - فى الأغلب - من تهويمات الوجدان الرومانسى أو جسارته، تلك التى تقيم علاقات جديدة أو جريئة بين الأشياء.

كما يرى أن تجربة الحب قليلة الشأن عندهم، وأن تجديدهم لم يتجاوز الشكل والقافية والأوزان القصيرة، وأن المنهج اللفظى فى رسم الصورة الشعرية عندهم أثير وواضح. بل إن قصيدة « أخى » لميخائيل نعيمة، التى دفعت الدكتور مندور إلى ما أسماه « بالهمس » فهى جيدة. ولكن الهمس فى ذاته ليس غاية المطاف أو معيار الشعر الجيد. فإن من الشعر ما يصدر عن جيشان عاطفى قوى يقتضى حدة إيقاع وقوة عبارة. ويبدو أن هذه الحماسة من

الناقد (مندور) كانت وليدة رفضه للنزعة الخطابية والنبرة العالية الغالبة على كثير من ألوان الشعر العربى كما جاء فى عبارته. ومن جهة أخرى، يرى المؤلف أن كثيرين من شعراء المهجر قد غلبت عليهم نزعة التأمل المجرد فى الذات والكون والحياة دون اتصال بتجربة بعينها. ولكنه لم يوضح سر هذه النزعة التى أوجدتها الغربة وشظف الحياة، واكتفى بتوضيح موضوعهم الأثير وهو الحنين للوطن.

وعند هذا الحد، يصل المؤلف إلى مرحلة الازدهار فى الاتجاه الوجدانى؛ فيرى أنه من الصعب تحديد بداية دقيقة لهذا الازدهار. ذلك أن تطور الاتجاه قدتم على نحو تدريجى، واختلف فى درجته من قطر إلى قطر، وتداخلت مراحله كالمألوف فى كل المراحل الحضارية والتاريخية الكبرى. غير أنه يعد « بداية العقد الثالث إيذانًا بمرحلة الازدهار التى أصبح فيها الاتجاه ذائعًا فى الوطن العربى كله سائدًا فى أغلب نتاجه الشعرى، إلى الحد الذى أثر فى الشعراء التقليديين أنفسهم، الذين كانوا امتدادًا لحركة الإحياء». ويرى المؤلف أن ثمة مبالغة كبيرة من الدارسين فى نسبتهم إلى جماعة أبوللو ومجلتها فضلا كبيرًا فى نمو الحركة الوجدانية، وظهور كثير من شعرائها المرموقين على مستوى الوطن العربى كله. فالحق أن الاتجاه الرومانسى كان قد أصبح اتجاهًا متميزًا شائعًا قبل ظهور الجماعة ومجلتها التى لم يتجاوز عمرها ثلاث سنوات. وكان كثير من

الشعراء الذين شاركوا بشعرهم فى تحريرها ، قد نشروا بعض أشعارهم فى صحف ومجلات سابقة على تلك المجلة أو معاصرة لها ... لذا ، لا يمكن أن يقال : إن هذه المجلة قد بدأت تيارًا أدبيًا لم يكن موجودًا من قبل ، وإن كان لها أثر لا ينكر فى تأكيد الاتجاه وإبراز كثير من نشاط شعرائه . وهذا رأى جدير بكل عناية وتقدير ، وإن كان قد سبق إليه بعض الدارسين ، ولا سيما الدكتور أحمد هيكل فى كتابه « تطور الأدب الحديث فى مصر » الذى صدر عام ١٩٦٨ (ص ٣٢٧ - ٣٤٢) غير أن هذه المرحلة - مرحلة الازدهار - كانت امتدادًا للمرحلة السابقة عليها وثمرة من ثمارها ، كما يقول المؤلف . ولذا ، فهما متداخلان مشتركان فى كثير من الخصائص الموضوعية والفنية . ولم يكن ملاذ الشاعر الوجدانى خلالها هو الحب والطبيعة ، وإنما كان الحرية والماضى بكل ما فيه من ذكريات ممتعة أو مؤلمة . وكان لهذه الحرية وجهان : وجه ذاتى وآخر قومى . وكذلك كان للماضى وجهان : وجه يتصل بشخص الشاعر وتجاربه وذكرياته الخاصة ، والآخر شديد الصلة بالشعور القومى ، ولكنه يتميز بأن للتاريخ والبطولات سحرًا خاصًا عند الشاعر ، إذ يحقق من خلال التغنى بها كثيرًا من طموحه الذى يعجز عن بلوغه فى مجتمعه ولحظته الحاضرة ، كما يقول المؤلف . أما الناحية الفنية فى شعر مرحلة الازدهار هذه ، فقد حاول الشعراء التجديد فى الشكل ابتداءاً من بناء القصيدة . ورغم المرونة التى توخوها والتماسك فى البناء ، إلا أنهم مالوا إلى نظام القصيدة القديمة ذى الشطرين

والقافية الواحدة أو المتراوحة. وكانوا لا يقبلون كثيرًا على نظام المقطوعة. وكانت « المقابلة » سمة غالبة على صورهم الشعرية. كما كان استقصاء الشعور والحركة يقوم على المقابلة. لقد أصبحت التجربة والحس الفنى هما اللذان يوجهان الشاعر إلى ما يختار من أشكال المقطوعة العديدة ونظام قوافيها ».

لقد حاول أصحاب هذا الاتجاه، التجديد فى الموسيقى؛ فمالوا إلى المقطوعات القصيرة، كما ابتدعوا الشعر المرسل ولجأوا إلى التصميم الهندسى فى بناء القصيدة. ومنذ أن بدأ الشعراء يتجهون إلى التجربة الذاتية ويهتمون بتصوير المشاعر والانفعالات ويلتفتون إلى مشاهد الطبيعة، ويربطون بينها وبين وجدانهم، أخذت طائفة كبيرة من الألفاظ المحملة بالدلالات الشعرية والجمالية تتردد فى عباراتهم وصورهم، ممتزجة أحيانًا بألفاظ تقليدية، وخالصة أحيانًا لطبيعة التجربة الوجدانية الجديدة .. ألفاظ مثل : القيثارة، المساء، الحركة، النور، الأطيار، الأزهار، الصمت، الضجة، السكون، الأشواق، الأحزان، الأفراح، الخريف، الربيع، إلخ.

ويرى المؤلف أن غلبة الاتجاه الشكلى عند هؤلاء الشعراء، تفرق بينهم وبين شعراء الحركة الرومانتيكية الأوربية. « فإذا تجاوزنا هذه السمات « الشكلية » عند هؤلاء الشعراء، رأيناهم يعتمدون فى صورهم على كثير من التشبيهات والمجازات ذات الطبيعة الوجدانية والخيالية وقد كثرت عندهم الصور الضبابية التى

لا ترتبط بمشكلة معينة فى الحياة. والطبيعة من جهة أخرى تشكل عندهم مادة للصور والتشبيهات.

وأخيرًا يصل المؤلف إلى ما يسميه « المرحلة الأخيرة » من مراحل الاتجاه الوجدانى، وهى المرحلة التى تلت الحرب العالمية الثانية واضطرمت بالكثير من الأحداث السياسية والتحولات الاجتماعية. وفى هذه المرحلة المستمرة حتى اليوم، ظهر الشعر الحر « الذى يتجاوز نظام المقطوعة المتغيرة القوافى ويعتمد - كما هو معروف - على وحدة التفعيلة، ولا يقصد قصدًا إلى القافية، بل يوفق فى ذلك بين طبيعة التجربة والصورة، وما تقتضى من إيقاع كما غلبت الواقعية على أدب تلك المرحلة وظهرت دعوة الالتزام ومع ذلك، لم يختلف الاتجاه الوجدانى، وإن كان قد تلون بصور جديدة. ويجد المؤلف أنه من الصعب دراسة هذه المرحلة دراسة متأنية شاملة فى فصل واحد. ويكتفى - مؤقتًا - فالإشارة إلى بعض الخطوط العامة للمرحلة التى يرى فيها - من جهة أخرى - تداخلا لكثير من الاتجاهات وامتدادا للمراحل السابقة، واستمرارا من جانب الشعراء الشباب والجدد، فى التعبير عن قضايا السياسة والمجتمع باتباع المنهج الوجدانى. « وقد يغلب الاتجاه الوجدانى على شاعر بعينه، وقد نجد عند الشاعر الواحد تأرجحًا فى الديوان الواحد بين الوجدانية والواقعية ».

ويخلص المؤلف فى نهاية كتابه إلى أن هذا الاتجاه الوجدانى، كان

ذا أثر بالغ فى الشعر العربى ، اتخذ من الطبيعة والحب وسيلة للدعوة إلى المثل الأخلاقية فى إطار من إكبار الجمال والنفور من الدمامة فى مظاهر الحياة والسلوك ويقول : « وقد حاولنا أن نصحح الفكرة السائدة عن هذا الاتجاه ، من أنه اتجاه لا يحفل إلا بالعواطف الفردية الحادة ، والعوالم الخيالية الجامحة ؛ فبينا ما تنطوى عليه تلك العواطف والعوالم من مستويات نفسية وفنية تتجاوز تلك الأحاسيس الفردية ، إلى تصوير أشواق الإنسان وطموحه ، وقلقه وهمومه فى مرحلة من شأنها أن تثير فى النفس كل هذه الألوان من العواطف والأحاسيس » فضلا عن حرص أصحاب الاتجاه على الارتباط بالتراث الشعرى القديم وتطوير ألفاظ اللغة وأساليبها « ولا شك أن الدارسين قد ألموا بشىء من هذا فى أبحاث سابقة ، لكنى حاولت أن أضع الاتجاه فى سياق متطور منذ بدايته حتى انحساره ؛ لنتابع نمو خصائصه الموضوعية والفنية ، موجهًا جل اهتمامى إلى الدراسة الفنية التى لا يعنى الدارسون بها قدر عنايتهم بطبيعة التجربة وظروفها الحضارية » .

بهذا ينتهى الكتاب ، الذى كلف مؤلفه الكثير من الجهد المرهق والخلاق . وقد أعاد طرح الكثير من القضايا التى شغلت الأبحاث الجامعية فى السنين العشرين الأخيرة ولا سيما فى مصر . ولا شك أن عمل المؤلف كأستاذ جامعى ، واتصاله المباشر بالكثير من هذه الأبحاث ، قد مكناه من إعادة النظر فى نتائجها . ومع ذلك كله

مازلت أعتقد أن مصطلح « الوجدانى » هنا لا يفى بالغرض قدر ما يفى به مصطلح مثل « الرومانتيكى » الذى استخدمه المؤلف كثيرًا برغم انصرافه إلى معنى مختلف. فالوجدان هو منبت الشعر، وبدونه لا يسمى الشعر شعرًا. وربما كان الأوفق استخدام مصطلح « الغنائى » ,Lyric وهو مصطلح أوربى أيضًا، ففيه كل المعانى المقصودة فى مصطلح « الوجدان ».

بقيت مسألة أخيرة فى عنوان الكتاب أيضًا. فكلمة « المعاصر » لا تفى بدورها بالغرض المقصود قدر ما تفى به كلمة « الحديث ». فموضوع الكتاب هو الشعر الحديث. وهو هنا يشمل « المعاصر » وليس العكس. ومن الناحية المقابلة لا يزيد المدى الزمنى للمعاصرة على ٣٠ عامًا، وهو ما درجنا على الأخذ به مع استخدام نهاية الحرب الثانية كفاصل. وبذلك يكون مصطلح « الحديث » أدق وأشمل.

وبالرغم من هذه الملاحظات الشكلية، فإن الكتاب فى النهاية جدير بكل تقدير لما تبناه من رؤية واعية مخلصة، وما تضمنه من تحليل فنى وحسم للكثير من المواضعات، وتصحيح للكثير أيضًا من الأغلاط السائدة. وعسى أن يتسع وقت المؤلف وجهده بعد ذلك إلى العناية بموضوع الفصل الأخير وهو الشعر المعاصر، حتى يخرج لنا عنه كتابًا آخر على نمط هذا الكتاب. أما دور المؤلف نفسه كشاعر « وجدانى » بالمعنى الذى أراده، فلم يتعرض له الكتاب

بسبب التواضع الجم الذى يأخذ به الدكتور القط نفسه. وأعتقد أن دوره كشاعر على هذا النحو، لم يدرس أو يقيم بعد. وعسى أن يتسع وقت أحد نقادنا لدراسة هذا الدور ووضعه فى مكانه الجدير به.

القصة العلمية وحاجتنا إليها

لم يكن لمصطلح « القصة العلمية » معنى واضح محدد قبل هذا القرن ولكن الفضل فى وضوح معنى المصطلح وتحديده، يرجع فى الحقيقة إلى بعض الكتاب الموهوبين، من أمثال جيل فيرن، وهـ .ج . ولز. فقد أدهش فيرن وولز قراءهما بما قدماه من مادة جديدة فى ثوب قصصى، مادة مستقاة من تطورات العلم والتكنولوجيا ومدى ما تؤدى إليه هذه التطورات من منافع أو أخطار. ولم يكن فيرن وولز يهدفان بما كتباه من قصص علمية، إلى مجرد تسلية القارئ، أو إلى مجرد تقديم معلومات علمية جديدة عليه، وإنما كانا يهدفان إلى وضع القارئ فى قالب العالم الذى يعيش فيه، وربطه بالعوالم الأخرى المحيطة، بل وتشجيعه على تخيل صورة

عالم الغد. ولكننا قد نتساءل بادىء ذى بدء : ما هى القصة العلمية ؟

لقد اخترت للإجابة عن هذا السؤال، ثلاثة تعريفات للقصة العلمية، لثلاثة دارسين وممارسين لهذا النوع من الكتابة القصصية :

● التعريف الأول صاحبه أمريكى وهو أو . بيلى : J.o.Baily ويقول فيه : إن القصة العلمية تترجم المكتشفات والمخترعات والتطورات التكنولوجية القريبة الظهور، أو التى لم تظهر بعد إلى مشاكل إنسانية ومغامرات درامية ».

● أما التعريف الثانى فصاحبه أمريكى هو جروف كونكلين Groff Conklin الذى قدم نحو اثنتى عشرة قصة من هذا النوع فى مجلد واحد، وقال فى تقديمه لها : إن القصة العلمية « ليست مجرد مغامرة - أى أنها ليست مجرد قصص مثيرة تعالج الفضاء، أو الوحوش الجاحظة العيون، أو العوالم السحرية أو ألوان المستقبل، فبالإضافة إلى هذا كله مما تستطيع القصة العلمية أن تعالجه أو مما تعالجه بالفعل، نجد أنها تتمتع بغريزة تتعلق بالأفكار والتساؤلات الخيالية عمن يحيطون بنا - بل تتعلق بالعالم على اتساعه.

● وأما التعريف الثالث فصاحبه الروائى الإنجليزى كنجز لى أميس Kingsley Amis وله كتاب كامل درس فيه هذا اللون من الأدب بعنوان « خرائط جديدة للجحيم » قال فيه : إن القصة العلمية هى « ذلك النوع من القصة النثرية التى لم تستطع الظهور فى

هذا العالم الذى نعرفه ، وإنما هى تقوم على فرض أساسه ابتكارات العلم أو التكنولوجيا ، أو ما يسمى العلم الكاذب أو التكنولوجيا الكاذبة ، سواء أكانت هذه الابتكارات من صنع البشر أو من خارج الأرض نفسها .

وعلى ضوء هذه التعريفات الثلاثة للقصة العلمية نستطيع أن نلاحظ :

أولاً : أن القصة العلمية مهما تعلقت بالعلم أو التنبؤ ، فهى لا تستطيع - أو يجب ألاّ تستطيع - التحرر من كونها فى الأصل قصة ، بمعنى أنه لابد من توفر عناصر القصة فيها ابتداءً من الحكاية والحادثة ، إلى الشخصية ، بحيث لا يكون أى من هذه العناصر مسطحًا أو ذا بعد واحد ، كما هى الحال فى كثير من نماذج القصة العلمية ، وهذه الضرورة هى التى تكسبها فى رأينا القدرة على البقاء ، وإلا صارت إلى مكانة المواطن من الدرجة الثانية فى عالم القصة . إذ ما جدوى وجود قصة علمية عاطلة من عناصر القصة الفنية ؟ ما جدوى وجودها حتى لو كان مضمونها أو ما تنبأت به قد تحقق ؟ بل ما جدوى وجودها إذا سقطت عنها صفة القصة وبقيت فيها صفة العلم ، والعلم كما نعرف يمكن التماسه عند أهله ؟

ثانيًا : أن القصة العلمية إذا جاز أن تتعلق بالعلم التجريبى أو التطبيقى ، فلا يجوز أن تتحرر من العلم الإنسانى أو مانسميه بالعلوم الإنسانية أو الاجتماعية . حقًا إن مجالات العلم التجريبى

أو التطبيقى تتميز بالاتساع والتجدد. ولكن مجالات العلوم الإنسانية لا تقل اتساعًا أو تجدُّدا، بل هى لا تكف عن الإفادة من مجالات العلم التطبيقى وأعتقد أن تعلق القصة العلمية بالعلم التطبيقى وحده، هو الذى يسبب لها مشاكل الزوال عند تحقق ما تضمنته من خيال علمى، وهو أيضًا ما يفقدها صلتها بالإنسان من حيث هو كائن اجتماعى يأمل ويتألم، ويتأمل ويجرب، ويعمل ويحلم. وهو أيضًا ما يسجنها فى النهاية داخل مفهوم ضيق.

وعلى ضوء هاتين الملاحظتين، نستطيع أن نتتبع جذور القصة العلمية حتى نصل إلى القرن السادس عشر فيطالعنا كتاب « يوتوبيا » لتوماس مور، الذى ظهر عام ١٥١٦ باللاتينية ثم ظهر بالإنجليزية عام ١٥٥١، وفى هذا الكتاب، صور مور أمة مثالية على أسس الحرية والتسامح والمساواة الاقتصادية، على غرار جمهورية أفلاطون، حيث نجد فى كلا العملين، الجمهورية واليوتوبيا، رؤيا ورؤية فى آن واحد، أى نوعًا من حلم اليقظة المتعلق بمصير الإنسان على الأرض. وهذا نفسه ما نجده فى كتاب عربى قديم مثل « حى بن يقظان » لابن طفيل، وما نجده فى أعمال أخرى مثل « أطلانتيس الجديدة » لفرانسيس بيكون و « رحلات جليفر » لجوناثان سويفت، و « فرانكشتاين » لمارى شيللى، ولكن هذه الأعمال وما شابهها مجرد جذور للقصة العلمية التى نضجت فيما بعد على يدى علميها الخفاقين : فيرن وولز. وكلاهما ترك لنا منذ

ستينات القرن الماضى وسبعيناته تركة كبيرة من القصص العلمية التى حفلت بالتنبؤات والخيال الخصب.

ولعلنا نذكر أن أربعينات هذا القرن وستيناته، قد شهدت ازدهاراً كبيرًا فى القصة العلمية، كما تميز هذا الازدهار بالنضج الفنى وظهور القصة العلمية القصيرة، إلى جانب القصة العلمية الطويلة التى كتبها الرواد الأوائل. وكذلك تميز هذا الازدهار بظهور القصة العلمية ورواجها فى كثير من الآداب التى لم تعرفها من قبل. وأيًّا كان الأمر، فعلينا أن نذكر أيضًا أنه « لا يوجد علم بلا خيال ولا فن بلا حقائق » على حد تعبير الروائى الأمريكى الراحل فلاديميرنا بوكوف، بل علينا أن نذكر دائمًا أن الحقيقة أغرب من الخيال أحيانًا، وأن القصة العلمية إذا حلت المعادلة الصعبة – معادلة الفن الحقيقى – فلابد أن تسلم من الضيق وتبقى مع الزمن. فلازالت القصة العلمية تعد مواطنًا من الدرجة الثانية، إذا صح التعبير فى عالم الفن القصصى، شأنها فى ذلك شأن القصة البوليسية، على الرغم من الإنجازات الجيدة التى أنتجها أنصار هذه أو تلك فى الشرق والغرب على السواء.

ومع هذا كله، إذا نظرنا إلى القصة العلمية من الناحية التربوية لوجدنا فيها جانبًا تعليميًّا وتربويًّا لا يمكن الاستهانة به. وأعتقد أن بلادنا أو ما نسميه بالعالم النامى، فى حاجة ماسة ودائمة فى مرحلة البناء والنمو هذه، إلى إشباع الفضول العلمى عند الجمهور

العام، واللحاق بركب العصر فى العالم المتقدم. ومن ثمة، فنحن فى حاجة ماسة ودائمة أيضًا إلى تشجيع كتاب القصة العلمية على المداومة والاستمرار فى الكتابة والتأليف، وفى الوقت نفسه، لابد أن نتيح الفرصة لزهور جديدة فى حقل الكتابة القصصية العلمية.

ونحن، والحمد لله لن نعدم وجود العقول العلمية الممتازة فى عالمنا هذا. وأضعف الإيمان أن نشيع حول هذه العقول مناخًا علميًّا مشجعًا. ونعود إلى القصة العلمية ودورها التربوى فنقول: إنها قادرة بإمكاناتها المؤثرة فى الجماهير العريضة، على المساهمة فى خلق هذا المناخ العلمى المنشود وتنميته.

والآن .. وبعد هذه المقدمة الطويلة، قد نتساءل مرة أخرى: هل لدينا قصة علمية؟ وإذا كان الجواب بالإيجاب. فما مستوى ما يكتبه كتابنا من قصص علمية؟

من الثابت حتى الآن، أننا بدأنا فى كتابة القصة العلمية متأخرين كعادتنا فى استقبال كل شىء جديد من ناحية، ومن ناحية أخرى بدأنا بعد أن بدأ التفكير العلمى فى التأثير على حياتنا والحلول محل الطرق التقليدية الجامدة أو التحكمية. وأقول: من الثابت ذلك حتى الآن؛ لأن مؤرخى الرواية والقصة عندنا لم يتنبهوا إلى القصة العلمية، وربما يثبت البحث العلمى فى المستقبل وجود جذور أو أعمال مبكرة فى تراثنا القصصى الحديث. وإلى أن يتم ذلك البحث، فإن أقدم الجذور المتاحة للقصة العلمية فى أدبنا الحديث،

يعود إلى الأربعينات، حتى بدأ الدكتور أحمد زكى فى نشر شيء قريب من هذا اللون بمجلة الثقافة الأسبوعية ثم جاء جيل ما بعد الحرب الثانية فكتب بعض أفراده محاولات أنضج وأكثر قربًا من المفهوم الحقيقى للقصة العلمية. وكان على رأس هؤلاء الدكتوران : يوسف عز الدين عيسى ومصطفى محمود. وليس من المصادفة أن يأتى هؤلاء الثلاثة من أهل العلم البحت فالأمر أمر علم وأدب معًا. وكاتب القصة العلمية لابد أن يكون من أهل الخبرة العلمية، سواء بالدراسة المنظمة أو بالاجتهاد، وإلا كان كمن يحرث فى بحر، ولكن المصادفة الحقيقية جاءت بعد ذلك فى السبعينات، حين ظهر كاتب جديد متخصص موهوب هو نهاد شريف، ولم يكن من أهل العلم البحت كسابقيه، ولكنه درس التاريخ وتخصص فيه بالجامعة، فكانه إذن من أهل العلم الإنسانى. أما العلم البحت فى قصصه فقد استقاه بالجهد الذاتى.

وقد أخرج نهاد شريف خمسة كتب فى القصة العلمية حتى الآن : روايتين و ثلاث مجموعات من القصة القصيرة، وتفرغ تقريبًا لهذا النوع من الكتابة القصصية على عكس سابقيه، مما يؤهله للمناقشة والفحص النقديين. ولكننا سنقتصر هنا على قصصه القصيرة فى مجموعاته الثلاث :

١ - رقم ٤ يأمركم (١٩٧٤) وتضم ١٠ قصص.
٢ - الماسات الزيتونية (١٩٧٩) وتضم ١١ قصة.

٣ - الذى تحدى الإعصار (١٩٨١) وتضم ٨ قصص.

فى هذه المجموعات الثلاث، حاول نهاد شريف أن يكتب القصة القصيرة التى لا تتجاوز صفحاتها أربعًا أو خمسًا، والقصة القصيرة الطويلة التى تزيد صفحاتها على عشرين. كما حرص على أن يقدم كل مجموعة بمقدمة قصيرة سماها « إهداء » فهو يشير فى مقدمته للمجموعة الأولى إلى التطور العلمى المذهل الذى يتحقق فى عالمنا، ولكنه يتساءل : وماذا بعده ؟ « هل العلم نعمة.. أم نقمة ؟ » ويجيب بأن العلم « فى يد الحاكم النزيه نعمة.. رفعة للشعب وخير وفير للبلد وازدهار للمدنية. وفى يد تاجر الحرب نقمة.. استعباد للإنسانية ودمار وخراب على الشعوب الآمنة يؤخر المدنية ويسحق الحضارة. فأين الحكمة وسط كل ذلك ولمن الغلبة ؟ أللتجار الشرهين الجشعين أم لرواد الحرية ؟ » ولا ينهى كلمته هذه دون أن يبدى قلقه وتوجسه من الفناء الذرى الذى على الأبواب. وهو يشير فى مقدمته للمجموعة الثانية إلى قضية مدى نجاح العلم فى حل ما يعترضه من عقبات. ويتساءل : ترى ما مدى بشاعة الصورة وما مقدار هولها حين تقوم حرب نووية عالمية ثالثة ؟ وكيف هى الحياة البشرية فى أعقابها ؟ » بل إنه يتساءل عما تكون عليه الحياة إذا حل بالعالم عصر جليدى. وهو يشير فى مقدمته لمجموعته الأخيرة، إلى موضوع الخوارق وكيف شغله منذ صباه، وكذلك كائنات العوالم الأخرى وهل هم مغرمون مثلنا بتدمير أنفسهم وكواكبهم.

كما يتساءل عن طبيعة كائنات الفضاء وكبر حجم مخها وهل يتطور مخ الإنسان الأرضى أيضًا.

وهكذا تبدو لنا هموم الكاتب الحقيقية فى قصصه، مساوية تمامًا لهموم زملائه الجادين فى هذا العصر. فقضية الجميع الآن – فى مجال القصة العلمية – هى ذلك الفناء الذى سلطه التقدم العلمى الرهيب على رقبة العالم والجنس البشرى. وهذا ما وعاه كاتبنا ووضعه نصب عينيه، حتى أصبح الموضوع داهماً ومسيطرًا فى قصصه الأولى. ففى قصته حذار.. إنه قادم» نجد أن الفناء النووى قد تحقق على كوكبنا ومضى عليه نحو ١٨٠٠ عام ولم ينج منه سوى قلة قليلة انسحبت إلى ما يشبه الغابة لتدع الأرض لكائنات جديدة آلية. وتحقق هذه الكائنات الجديدة لنفسها حضارة متقدمة، ولكنها تفتقد الإحساس والشعور بحكم طبيعة تكوينها. وهكذا تدور القصة حول إنسان آلى يشعر فجأة بأنه يملك شيئًا غريبًا على بقية جنسه، هو الإحساس الذى يقوده إلى التعلق بفتاة من البشر الباقين فى الغابة على أطراف المدينة. ويقوده تعلقه هذا إلى البحث عن سره؛ فيذهب إلى المكتبة القومية حيث يطلع على كثير من أسرار الماضى السحيق حين فكر البشر فى خلق جنسه، وحين كان لهم تقاويم مختلفة عن تقويم الفناء الذرى الذى تعيش عليه مدينته. وتقوده المعرفة إلى التمرد على بنى جنسه فيذهب إلى حبيبته البشرية حيث يحذره أهلها من مغبة التردد عليهم، ولكن الحب الذى تمكن

منه يدفعه إلى تمرد أقوى ، فيقرر فى النهاية نسف المفاعل الذرى الذى يمد قومه بطاقة بقائهم.

والقصة على هذا النحو تصور المصير التعس الذى يمكن أن يلقاه البشر إذا أصروا على إفناء حضارتهم ، بل إنها تصور إمكان نفى النفى إذا صح التعبير ، أى إفناء الفناء ذاته. فلا يبقى بعد ذلك سوى هذه السلالة المتخلفة من البشر الغارقة فى الأمراض والتشوهات والعجز. وياله من مصير !

والقصة - أيضًا - تصور هذا كله بأسلوب فنى مشوق. بل إنها تجعل لبطلها - الآلى - عدة أبعاد فتتغلب بذلك على ذلك المرض المزمن الذى أصاب القصة العلمية منذ ظهورها .. مرض الشخصية المسطحة ، أو ذات البعد الواحد.

لا شك أن الكاتب فى هذه القصة - وفى معظم قصصه أيضًا - متحيز للإنسان على الرغم من ناقوس الخطر الذى لا ينفك يدقه أمامه. فحين حكم على حضارة الإنسان الآلى بالنفى والفناء ، أبقى على الإنسان الآلى الوحيد الذى تملك الإحساس ، كما أبقى على السلالة البشرية التى دفعت ثمن جنون اللعب بنار الذرة. وهذا هو الأمل الذى لا يزال يلح على الكاتب فى جميع ما يكتب. بل إن هذا الأمل يزداد فى قصة أخرى مثل « رقم ٤ يأمركم » فهنا نلتقى بالبشر على أرضهم يمارسون حياتهم العادية فى العاشر من أكتوبر عام ١٩٩٠ . وفجأة تنشق السماء عن صوت غامض غريب يأخذ فى

الانتشار حتى يغطى الكرة الأرضية. ويخاطب كل شعب بلسانه معطلًا عمل كافة وسائل الاتصال السمعية والبصرية، حاملا إلى الناس بيانًا يتلخص فى ضرورة إعدام المخزون النووى خلال أسبوعين وإلا تعرضوا للعقاب. أما مصدر البيان فهو كوكب المريخ الذى تقدم على كوكب الأرض فى الأخذ بأسباب الحضارة. واختفى الصوت بعد إلقائه هذا البيان الغريب، ووقع أهل الأرض فى حيرة عظيمة ودب بينهم الاختلاف، وانعكس ذلك على الكتل السياسية التى تتحكم فى الأرض: الكتلة الرأسمالية والكتلة الاشتراكية وكتلة عدم الانحياز. وبعد أيام ظهر الصوت مرة أخرى ليؤكد هذه المرة جدية البيان وإشفاق أهل المريخ على أهل الأرض. ثم ظهرت فى السماء آلاف من الأطباق الطائرة بعد أيام فلجأ الناس إلى الله هذه المرة فى الكنائس والمساجد والمعابد، ولجأت الحكومات الكبيرة إلى السلاح فحاولت ضرب الأطباق الطائرة بالصواريخ. ولكن السلاح خاب وازداد الارتباك والحيرة. بل لجأ الناس إلى الشعوذة حتى حل اليوم الموعود بعد أسبوعين.. وفى صباح ذلك اليوم هبطت سحابة ضخمة ظوت كل الأحياء فى غفوة لمدة يوم أفاقوا بعدها على نبأ أغرب. فقد اختفى المخزون النووى بكل أسراره ومعداته. ثم نسى الناس كل شيء بعد ذلك سوى أن فى ظلمة الكون من يراقبهم ويحصى عليهم حركاتهم وسكناتهم!

ثمة أمل إذن وسط ظلمة الفناء والتهديد به. وقد يقل هذا الأمل

أحيانًا ولكنه ينمو كثيرًا فى كل الأحيان، بل إنه يصبح نوعًا من التفاؤل المفرط كما فى قصة « الناقوس الصدئ» وتدور حول محاضرة يلقيها عالم مصرى فى « نادى المفكر الصغير » بالقاهرة عام ١٩٩٠ . وقد بلغت الأندية العلمية فى مصر فى ذلك التاريخ نحو ألف ناد. والمحاضرة حول إنجازات العلم فى المجال السلمى خلال العشرين سنة السابقة على ذلك التاريخ. تقول القصة : « انساب صوت الرجل جهوريًّا، برغم خفوته، إلى آذان الصبية، يوجز لهم ما تحقق على أيدى العلماء فوق ظهر كوكب الأرض، إبان الأعوام من ١٩٧٠ إلى ١٩٩٠ فكلمهم عن بدء السيطرة على مشكلة النمو السكانى الرهيب، على الرغم من بلوغ تعداد البشر ٦ مليارات نسمة، وذلك عن طريق ما توصل إليه العلم من مصادر الغذاء المستحدثة، باستخدام البروتينات الصناعية ودقيق الفطر والبكتريا، والزراعات البحرية وأهمها الطحالب، كطعام فضلا عن تطبيق قانون تحديد النسل الإجبارى عالميًّا.

ثم أفاض فى حديثه طويلا عن الطاقات المجربة مؤخرًا، إلى جانب الطاقة الذرية ». ومنها طاقة الشمس - بتغطية سطح القمر بالخلايا الضوئية من أشباه الموصلات - وطاقة الليزر وطاقة الذبذبات الصوتية عالية التردد.. وكيف أمدتنا الطاقات الجديدة بقوة ديناميكية جبارة، أمكن بواسطتها التوغل بعيدًا فى رحاب الفضاء، وبذلك تم ارتياد الكواكب : عطارد والزهرة والمريخ

والمشترى وما يدور حولها من أقمار واستخدام ما بها من طاقات .. وأمكن التنبؤ بصحة الطقس تفصيليًّا بنسبة ٩٩٪ كما تيسرت زراعة الصحارى القاحلة والمناطق القطبية القصية ، وزراعة قاع البحر وسفوح الجبال البركانية ..

ولم يقف التفاؤل المفرط عند هذا الحد ولكنه تعداه فى القصة إلى إنجازات أخطر فى ميدان الطب مثل إمكان زراعة كافة أعضاء الجسد الإنسانى والقضاء على غالبية الأمراض المستعصية ، وكذلك إنجازات فى ميدان التعليم مثل تضاؤل الأمية إلى ٥٪ فى العالم كله . وكل هذه تنبؤات قابلة للحدوث على أية حال ولكن المدى الزمنى الذى ينتهى بعد سنوات لا يكفى لتحقيقها ومن ثمة كان تفاؤلها المفرط .

وربما بدا عرضنا لهذه القصة مفرطًا فى بيان طابعها التقريرى ، وهى ليست تقريرية فى الحقيقة . إذ تبدأ بداية مشوقة شأنها شأن كتابات نهاد شريف عامة التى تحفل - مع ذلك - بالبيانات والمحاضرات والرسائل واليوميات والمذكرات ، وكلها يؤدى أدوارًا معينة فى القصص ، وغالبًا ما يعمل على تنويرها وجلاء معانيها ولا يقلل - فى كثير من الأحوال - من متعة قراءتها .

وقد اهتم نهاد شريف فى قصصه بموضوع آخر أقل جاذبية لكتاب القصص العلمية وأكثر شعبية عند قرائها وهو موضوع الخوارق . وهذا الموضوع لا يدخل فى صميم العلم مباشرة ولكنه

لا يزال تحت الفحص العلمى بغية إثبات ظواهره أو نفيها . وفى مجموعته الأخيرة « الذى تحدى الإعصار » حاول الكاتب أن يقدم عددًا من القصص التى تصور هذا الموضوع . ففى قصة « لقاء مع حفيدة خوفو » نواجه طبيبًا شابًّا يسافر إلى الأقصر لرؤية خطيبته وزميلته الطبيبة أيضًا ، وهناك يقع على جماعة غريبة الأطوار من الأجانب لاهوية لأفرادها الستة ، سوى أنهم - خمسة رجال وفتاة - يبحثون عن معدن غريب . وتساور الشكوك الطبيب الشاب حول هذه الجماعة ، فيقرر مراقبتها ، حتى توصل فى النهاية لمعرفة حقيقتهم . إذ يتضح أنهم - كما روت له الفتاة - جاءوا من كوكب قريب وأنهم من أحفاد بعثة كانت قد أرسلت إلى الكوكب زمن الملك الفرعونى خوفو . وهناك تناسلت البعثة وتكاثرت حتى صنعت حضارة راقية ، ودرجت مؤخرًا على إرسال سفينة كونية فى طلب معدن خاص حيث ألم بها حادث أدى إلى تخلف أميرة البلاد التى أودعوها مبنى أشبه بالقلعة نحو ٣٠ سنة ثم عادوا إليها بالدواء فى رحلتهم الأخيرة . ولما تم شفاؤها صحبوها فى سفينتهم وطاروا بها . والطريف هنا أن الأميرة المحفوظة نسخة طبق الأصل من خطيبة الطبيب مما يدعم فى القصة فكرة تناسل هذه الجماعة من أصل مصرى قديم !

وعلى الرغم من طرافة القصة وتشويقها ودورانها حول افتراض لا تدعمه أية حقيقة علمية ، فهى تعكس جانبًا من اهتمام المؤلف

بما يسمونه فى أوربا « العلم المزيف أو الكاذب »، أى الذى لم يرق إلى مرتبة العلم الصحيح. وإذا لم يؤخذ هذا الجانب بحذر، فإنه يؤدى فى الحقيقة إلى سقوط القصة العلمية فى دائرة الطرافة البحتة غير المستندة إلى حقيقة علمية، حتى لو كان لهذه الطرافة بعد إنسانى كما فى قصة « الماسات الزيتونية » التى تدور حول طبيب جراح للمسالك البولية، يتوصل إلى تصنيع الماس داخل كلية الإنسان، ويروح هو نفسه ضحية تجاربه إثر تصنيع ماسات داخل كليته، ودافعه فى كل ذلك هو مساعدة شقيقه الأصغر المريض بالكلى، ولكن شكل القصة القائم على المصادفات والميلودراما قلل كثيرًا من وضوح المعنى الذى قصده الكاتب. إذ تبدأ القصة بالطبيب الشاب وهو يدخل محل صائغ متواضع منكرًا شخصيته ليبيعه بضع أحجار زيتونية اللون. وفرح الصائغ بالصفقة وعد الأحجار ماسات من نوع جديد غريب. وفرح أكثر حين درت عليه هذه الماسات ربحًا كبيرًا جعله - مع الوقت - من أغنى تجار الماس. وعبثًا حاول الصائغ معرفة حقيقة مورد الماسات للشاب، حتى جاء يوم كان يزور فيه قريبة له مريضة بإحدى مستشفيات طنطا، وهناك يرى الشاب مصادفة ويعرف أنه طبيب وجراح ولكنه لا يمكنه من رؤيته، وعندما يعود إليه بعد ذلك يواجهه بالحقيقة فلا ينكرها الطبيب ويروى تطور اكتشافه لحصى الكلى مع تخليق الماس. ولكن الصائغ يطالبه بألا يحاول ذلك مع مرضاه فيعده بذلك. ثم نعرف بعد ذلك أن الطبيب مات إثر جراحة

أجريت له لاستخراج حصوات ماسية، وأن زوجته جاءت بها إلى الصائغ مع رسالة مقتضبة تركها زوجها. وفض العجوز المظروف الأزرق وأخرج الورقة المطوية.. نشرها وقرأ: «عزيزى الحاج على أنشد صفحك. أخى توفيق فى خطر داهم، ولابد من أن أهب لنجدته، حسب قسمى لك والذى لن أحنث به اضطر لتكوين الحصوات الماسية بكليتى أنا، ولا أحد غيرى.. حين تصلك سطورى، تكون الجراحة قد فشلت، وأكون ساعيًا للقائى المرتقب مع خالقى.. معذرة مرة أخرى فحياة أخى لدى أغلى من حياتى. وداعًا وصل من أجلى» ثم تنتهى القصة بشراء الحصوات الماسية بمبلغ سخى وتنصرف الزوجة.

غير أن ثمة جانبًا آخر من اهتمام الكاتب فى قصصه يمكن أن نسميه بالعلم القومى. فالعلم - كما نعرف - ليس قوميًّا ولكن المؤلف كثير التنبؤ بتقدم العلم فى بلاده، كثير الاستعانة بعلماء مصريين، كثير الإشارة إلى مساهماتهم فى المستقبل فى حل أعوص المشاكل فى العالم والإنسانية. وليس فى ذلك أى غض من قيمة علمائنا بالطبع، وهو اهتمام مشكور أيضًا بعد أن فشل علماء العالمين الأول والثانى فى فض المشاكل الناجمة عن الاستغلال السيء للعلم. ولعل فى ذلك الاهتمام ما يمكن أن يغذى الناحية التربوية فى القصص العلمية التى سبق أن أشرنا إليها فى مطلع دراستنا. فلا تزال حاجتنا ماسة إلى المزيد من التفكير العلمى وإشاعة الجو

العلمى وتشجيع الأعمال المثيرة للتفكير والخيال العلميين وها قد
أصبح لدينا كاتب متكامل الاهتمام خصب الموهبة قادر على إثارة
بعض خيالنا المرتقب.

أدب الأطفال : مشكلات وتطبيقات

إذا أردت أن تقيس درجة حضارة أمة من الأمم فعليك بالطفل، لأنه « ترمومتر » لا يكذب. بل هو ترمومتر شديد الدقة والحساسية فى بيان درجة التحضر. فلا يمكن تصور حضارة ما، دون العناية بالطفل وأدبه. وكل الحضارات التى نشأت فى تاريخ الإنسانية كانت تولى الطفل وأدبه عناية بالغة، ابتداء من الحضارة الإغريقية والإسلامية، حتى الحضارة الغربية الراهنة. فالكتابة للطفل إذن، أو العناية بأدبه مسألة حضارية أولا وأخيرًا. وهى مسألة تختلف فيها كل حضارة عن الأخرى. ولكن الاختلاف فى النهاية يكون فى الدرجة لا فى النوع، درجة الاهتمام بالطفل وأدبه. ذلك أن الطفل يحتاج – مثل البالغ – إلى التعبير الأدبى الذى

ينسجم مع تصوراته واهتماماته العلمية وتطوراته النفسية والجسمانية. وهذا التعبير الأدبى نفسه، لا يمكن أن يقتصر على شكل أو جنس أدبى بعينه. فالطفل قادر على تذوق ما يكتب من أجله داخل الأشكال والأجناس الأدبية من قصيدة وقصة ومسرحية ومقالة إلى رحلة. وكل هذه الأشكال والأجناس الأدبية المعروفة، قابل بغير شك للتكيف مع حاجات الطفل واستعداده للقراءة والتذوق.

تطور أدب الأطفال :

وليس من الممكن بالطبع تحديد بداية نشوء أدب الأطفال تحديدًا تاريخيًّا دقيقًا قبل ظهور الطباعة، ولكن من الممكن القول - دون الوقوع فى التعميم الفاضح - إن هذا الأدب الذى يكتب خصيصًا للطفل منذ سن الوعى إلى سن البلوغ، قد بدأ مع تكاثر الإنسان، وأن صوره الأولى كانت أصواتًا أو إيقاعات أو كلمات لهدهدة الطفل. ثم تطورت هذه الصور البدائية إلى أغانٍ ومقطوعات وحكايات لتسليته. وطوال هذه المراحل الأولى فى تاريخ التحضر البشرى. كان أدب الأطفال شفويًّا شأنه شأن أدب الكبار. ولما عرف الإنسان الكتابة بظهور الحضارات، سجل الكثير من صور هذا الأدب. ففى مصر الفرعونية على سبيل المثال، كانت « قصة الفلاح الفصيح » تكتب على ألواح وتعلم للتلاميذ الصغار فى المدارس. ولكن ربما كانت أمهات هؤلاء الصغار وجداتهن يجدن

تسلية كبيرة فى تسليتهم أيضًا بالحكايات والنوادر والأخبار، ويدفعن مللهم من النصوص التعليمية بنصوص أخرى أكثر ترفيهًا وإمتاعًا.

وإذا كان ذلك هو حال أدب الأطفال فى الحضارات القديمة، فلم تكن الحضارات الحديثة أقل التزامًا إزاء الطفل، وإن اختلف شكل هذا الالتزام، ففى أوربا على سبيل المثال أيضًا، ظل أدب الطفل تائهًا فى أدب الكبار بغير تحديد حتى ظهور الطباعة فى منتصف القرن الخامس عشر. وظل الطفل طوال ذلك التاريخ يقرأ ما يمكن أن يستجيب له عقله من أدب الكبار. وكانت الكتب المخطوطة المخصصة للأطفال وعظية وتعليمية، يأتى أكثرها فى صورة سؤال وجواب. وعندما ظهرت ا لمطبعة عام ١٤٤٠ لم يظهر أدب الأطفال المطبوع على الفور، وإنما ظهرت طبعات لبعض الكتب ذات القابلية للقراءة بين الكبار والصغار مثل « خرافات إيسوب » التى طبعت فى إنجلترا عام ١٤٨٤. ولم يظهر الأدب المكتوب خصيصًا للأطفال إلا عام ١٦٩٧ فى فرنسا، أى بعد نحو قرنين ونصف قرن من ظهور المطبعة. وكان ذلك فى صورة كتاب صغير مجهول المؤلف بعنوان « حكايات أو قصص الزمن الغابر مع مواعظ » لكن المؤرخين حققوا اسم مؤلفه بعد ذلك، فاتضح أنه عضو الأكاديمية الفرنسية شارل بيرو الذى ضمنه ثمانى حكايات، منها حكاية سندريللا وحكاية الأوزة الأم.

لم يتطور أدب الأطفال كثيرًا فى أوربا إلا فى القرن التاسع عشر، حين اختفت منه المواعظ وأساليب التلقين المباشرة وحلت محلها عناصر أخرى مهمة مثل الخيال والواقعية والضحك. وتم هذا التطور الأخير على أيدى الأخوين جريم فى ألمانيا وهانز كريستيان أندرسن فى الدنمارك. ومن الطريف أن الأخوين الألمانيين لم يقصدا إلى تطوير أدب الطفل أو حتى جمعه. فقد كانا من أساتذة الجامعات المهتمين بالدراسات الفولكلورية. وقادهما ذلك الاهتمام إلى جمع مجلدين من الحكايات الشعبية المتداولة فى عصرهما، ثم طبعا المجلدين عامى ١٨٢٣، ١٨٢٦ على التوالى. ولكن جهودهما، مع جهود أندرسن بعد ذلك، نقلت أدب الأطفال نقلة كبيرة إلى الأمام. وازداد إقبال الأدباء الكبار على النزول إلى ميدانه مثل: فيكتور هيجو فى فرنسا، روبرت لويس ستيفنسون وأوسكار وايلد ورديارد كبلنج فى إنجلترا، وتولستوى وتشيكوف وجوركى فى روسيا. كذلك بدأت الألوان تدخل فى طبع كتب الأطفال لأول مرة عام ١٨٦٠ وانحسرت شيئًا فشيئًا موجة حكايات الجن والعفاريت.

وعبر سنوات هذا القرن، أصبح أدب الأطفال فى أوربا وأمريكا اليوم جزءًا لا يتجزأ من حركة الطباعة والنشر والقراءة. وتوسع الطابعون فى استخدام الرسوم والصور والألوان، كما تقدم فن إخراج كتب الأطفال – على نحو مانرى اليوم – تقدمًا مذهلا، بل تخصص فى الكتابة للطفل أدباء كثيرون زاحمت المرأة فيهم الرجل. وأصبح ما يطبع من كتب الأطفال فى أمريكا أكثر من

٢٥٠٠ كتاب فى العام الواحد . وتنوعت مادة هذه الكتب تنوعًا هائلًا حتى غطت جميع الأشكال والأجناس الأدبية التى أشرنا إليها .

أدب الأطفال عندنا

لقد بدأنا فى الاهتمام بأدب الأطفال فى العصر الحديث متأخرين عن أوربا بالطبع ، بسبب المطبعة التى عرفناها متأخرين أيضًا . ولكن هذه البداية المتأخرة ، لا تنفى ما شاع قبل المطبعة من أدب شفوى غير مكتوب ، أو نصوص مخطوطة للتعليم والتلقين . وكانت صحف الأطفال عندنا أسبق فى الظهور من أدب الأطفال المطبوع فى كتب . وقد ظهرت أول صحيفة من هذا النوع عام ١٨٧٠ حين أصدر على مبارك ورفاعة الطهطاوى مجلة « روضة المدارس » وكانت موجهة لتلاميذ المدارس بما يتفق مع ما يدرسونه من علوم وآداب أكثر مما كانت موجهة للأطفال خارج نطاق المدرسة . غير أن اهتمام الأدباء المحترفين بأدب الأطفال ، لم يظهر عندنا على الفور . فقد شهد النصف الثانى من ذلك القرن محاولات لرفاعة الطهطاوى وبعض زملائه وتلاميذه مثل عثمان جلال وعبد الله فكرى ، تلتها محاولات أخرى لمحمد الهراوى وأحمد شوقى فى الشعر وكامل كيلانى ثم محاولات لمحمد سعيد العريان ومحمد فريد أبو حديد . ومع ذلك كان اهتمام هؤلاء جميعًا محدودًا بالقياس إلى التوسع فى التعليم وازدياد الإقبال على القراءة . ولم يزدهر هذا

الاهتمام مرة أخرى إلا فى الستينات من هذا القرن وما تلاها، حين أصبح عندنا ما يمكن أن نسميه اليوم : « حركة أدب الأطفال أو : نهضة أدب الأطفال ». فهذه الحركة الواسعة التى عمت أرجاء الوطن العربى غير مسبوقة بالطبع. وقد ساعدت على نشاطها أدوات الاتصال الحديثة، وعلى رأسها الصحف والإذاعة والتليفزيون، وبلغ من حيويتها أن استقطبت بعض كبار أدبائنا - لأول مرة - مثل توفيق الحكيم.

المشكلات والحلول :

ولكن قبل أن ننظر فى أمر هذه الحركة وتطبيقاتها العملية، علينا أن نتوقف قليلا عند المشكلات التى أثارتها تجربة أدب الأطفال عند غيرنا، حتى لا نسير على غير هدى فيما نكتبه اليوم لأطفالنا، وحتى لا نكرر أخطاء الغير التى وقعوا فيها قبلنا. ويمكن أن نحصر هذه المشكلات فى أربع مشكلات رئيسية :

١ - مشكلة التعريف :

لعل من أطرف التعريفات التى وضعها الأدباء والدارسون لأدب الأطفال، هذا التعريف الذى قال به أديب إنجليزى مغمور، من أن كتاب الأطفال هو الذى يسميه الناشر كتابًا للأطفال. غير أن طرافة التعريف تشير بشكل غير مباشر إلى جدية مشكلة التعريف نفسها. فليس ثمة تعريف جامع مانع كما يقول أهل المنطق، ولكن

ثمة محاولات تنسخها محاولات أخرى وهكذا. ومن هذه وتلك، نستطيع التوصل إلى حل وسط. وعلى أساس الشكل والمضمون والوظيفة، نستطيع ملاحظة أن كتب الأطفال تتميز عن غيرها بالقصر عمومًا، ذلك القصر الذى قد يصل بها إلى صفحات معدودات أو يعلو إلى مائة صفحة على الأكثر مع حساب الصور والرسوم. كما تتميز هذه الكتب - ولا سيما فى الوقت الحالى - بكثرة الصور والرسوم والإخراج المريح للعين والبنط الكبير فى الطباعة، فضلا عن سهولة اللغة والصياغة وبساطة التعبير ووضوحه. وقصر الجمل والفقرات، وتفوق النثر على الشعر والحوار على السرد والقصة على أى شكل أدبى آخر، مع الحرص على التشويق والعقدة - فى حالة الدراما والقصة - والوقائع والحوادث والأبطال الإيجابيين والحركة السريعة القائمة على الأفعال والمغامرات. وفى حالة القصص بوجه خاص، يحرص كاتبها على بعض العناصر الأخرى المهمة مثل منح أدوار البطولة للأطفال. أما الكبار فدورهم ثانوى، وكثيرًا ما نجدهم فى القصة مرضى أو مشغولين أو على الهامش. كما يحرص كاتب قصة الأطفال على إشراك الطفل معه فى تكييف المواقف وتتبع الحوادث.

هذا من ناحية الشكل. أما من ناحية المضمون، فيقوم أدب الأطفال على الموعظة غير المباشرة أو المعلومة الطريفة. كما يقوم على التفاؤل فى المعالجة، وربط الطفل بالتقاليد والاعتماد على

النفس، وتصوير الثروة والحظ بين الارتفاع والهبوط، وبيان صراع الخير والشر مع الانتصار للخير فى النهاية، وكذلك تصوير فكرة السفر فى المكان والفضاء، وغير ذلك من أفكار وقيم للمجتمعات الأوربية. وأما من ناحية الوظيفة فقد قال الناقد والكاتب الإنجليزى سيسيل . س . لويس : إن كتب الأطفال يجب أن تكتب من داخل تلك العناصر الموجودة فى خيالنا، والتى نشترك فيها معهم نحن الكبار.. يجب أن نقابل الأطفال مقابلة الند للند فى تلك المنطقة من طبيعتنا التى نتساوى فيها معهم. أما تفوقنا عليهم فيتكون من السيطرة على المناطق الأخرى من ناحية (وهو أمر أكثر نسبية) كما يتكون من حقيقة أننا أفضل منهم فى رواية القصص من ناحية أخرى ». ومعنى ذلك، أن الأطفال لا يعبثون فى أسئلتهم الكثيرة التى يوجهونها للكبار، فهى أسئلة حقيقية لا تجيب عنها كتب الكبار، لأنها - ببساطة - لم تخطر لمؤلفيها الذين حرموا - بنموهم العقلى والجسمانى - من القدرة على تصورها وهكذا لا تصبح وظيفة أدب الأطفال هى تسليتهم فحسب، أو صرفهم عن مضايقة الكبار، وإنما تصبح وسيلة لإثارة خيالهم وتنمية مداركهم ومعلوماتهم وتسليحهم بعدة عاطفية وذهنية للمستقبل.

وهكذا أيضًا نستطيع تعريف أدب الأطفال بأنه « نشاط ذهنى واع وهادف ومقصود لغاية معروفة مقدمًا وجمهور معروف مقدمًا

أيضًا (من ناحية السن على الأقل) ، يتوسل إلى قارئه بوسائل خاصة ، ويميل من حيث الشكل إلى البساطة والوضوح ، والقصر كما يميل من حيث المضمون إلى التثقيف قبل التسلية ».

٢ - مشكلة التلقين والوعظ :

وهى مشكلة ارتبط بها أدب الأطفال منذ ظهوره فى الغالب ، ولا يمكن تحريره منها كلية وإلا فقد مبررًا أساسيًّا لوجوده . ولكن يمكن التغلب على مظاهرها الصارخة ، كأن يأتى التلقين والوعظ غير مباشرين وذلك بأن تأتى روحها التعليمية على سبيل الإيحاء والحض والتلميح قبل التصريح ، فيما عدا الحقائق والمعلومات المؤكدة . ولا شك أن الأدباء الذين يكتبون للكبار قد حلوا هذه المشكلة منذ زمن طويل ، ولم تعد تواجه سوى الناشئين غير الموهوبين منهم . ولا شك أيضًا أن الأدباء الكبار يستطيعون حلها أيضًا فيما يتعلق بالكتابة للطفل . فالمسألة أولًا وأخيرًا ترجع إلى موهبة الكاتب وتمكنه من وسائله الفنية ، ونضجه الفكرى .

٣ - مشكلة العصر :

كان أدب الأطفال فى العصور الماضية جزءًا لا يتجزأ من العالم البسيط الذى لم يكن يعرف هذا القدر الهائل من التقدم العلمى والتكنولوجى الذى نعرفه . فقد تغيرت الحال ، وأصبح عصرنا شديد التعقيد والتركيب بالدرجة التى تعجز الكبار أنفسهم عن فهم

ما يدور فى أحيان كثيرة، فما بالنا بالصغار الذين لم تعد ترضيهم الإجابات البسيطة لأسئلتهم العويصة. ولم تعد ترضيهم أيضًا قصص الطير والحيوان كما كانت ترضيهم فى الماضى. وقد بلغ من سطوة هذا العصر وتعقيده، أن التليفزيون - بصفة خاصة - قد ألقى بالطفل مباشرة إلى قلب عالم الكبار، وغرس فى عقله المحدود حاسة نقدية وفضولية ضخمة للعالم المحيط به. وقد ألقى هذا كله مسئوليات جديدة على كتاب هذا النوع من الأدب.

٤ - مشكلة القارئ :

والقارئ هنا هو الطفل نفسه الذى يمر بمراحل متعددة خلال طفولته. وهى مراحل تبدأ من السن التى يجيد فيها الكلام وتنتهى عند سن البلوغ. وعلى أديب الأطفال أن يعى هذه المراحل جميعًا، وأن يدرس اختلاف نفسية الطفل خلالها، وأن يدرك متطلباتها. وقد ساهم علماء تربية الطفل وأمناء مكتبات الطفل فى أوروبا وأمريكا بدراسات قيمة فى هذا المجال. فمن المعروف أن مرحلة الطفولة المبكرة - مثلا - تشهد جميع المكونات الأساسية فى حياتنا فيما يتعلق بالذوق، وتمييز الكاذب من الصحيح، والاحتفاظ بالحقيقى الأصيل، والقدرة على الملاحظة والاستمتاع بما هو متعدد أو متآلف، والإحساس بالإيقاع والتوازن والوقوف أمام التفصيلات الصغيرة. وكلما ساعدنا الطفل على تنمية هذه المكونات عن طريق القراءة، ازداد إقباله عليها. ولا شك أن حجم الكتاب

المخصص للأطفال، يتوقف على سن الطفل نفسه. فكلما صغرت السن قل تركيز صاحبها وقدرته على الفهم. وكلما صغرت السن أيضًا ازداد ملل صاحبها وازداد طلبه على التنوع والتغيير فى أدوات المعرفة أو التسلية سواء بسواء والطفل حتى سن السابعة - كما يقول العالم السويسرى بياجيه - يميل إلى التفكير بلغة المحسوس أكثر مما يفعل فى المراحل التالية بعد ذلك. وهذا أحد أسرار شيوع القصص البوليسية وقصص الألغاز عند جمهور الأطفال.

لقد دلت الإحصائيات فى إنجلترا، على أن الحكايات الشعبية والخرافية تأتى على رأس قائمة الكتب المفضلة عند الأطفال حتى سن الحادية عشرة. كما دلت على أن كاتبة إنجليزية بعينها هى إينيد بلايتون Enid Blyton توزع كتبها - أو قصصها بمعنى أدق - أكثر مما يوزع الإنجيل. وقد صدر عنها كتاب مؤخرًا بعنوان « ظاهرة بلايتون » حاولت مؤلفته أن تدرس أسباب إقبال الأطفال على قصصها فكان على رأس هذه الأسباب: البساطة الشديدة والسهولة المتناهية فى القراءة وقصر الجمل والعبارة والقصة بأسرها، فضلا عن العقدة المتكررة والشخصيات النمطية المتكررة أيضًا والحرص على التحول المفاجىء فى حظوظ أبطالها فى نهاية القصص.

وعلى الرغم من الإقبال الشديد على قصص بلايتون هذه

(وهى تكتب القصة الواحدة فى مدى أسبوع) فإن مؤلفة الكتاب تدعو إلى حجب قصصها عن الأطفال فى المكتبات العامة على الأقل . والسبب فى رأيها – الصحيح فى الوقت نفسه – أن بلايتون ترضى الأطفال بطريقتها السهلة فى الكتابة وتنسيهم التفكير ، ولا تتحدى عقولهم بشىء من المكر أو الذكاء فى حبك العقدة وإدارة المواقف . غير أن السبب المهم الذى لم تذكره المؤلفة ، هو أن بلايتون ليست أديبة كبيرة بأى معنى من المعانى . فلو كانت كذلك لدفعت إلى جمهورها شيئا من التثقيف أو الخيال الخلاق .

وهكذا يكون الطفل عجينة قابلة للتشكيل ، على أى صورة يمكن أن يوجه ، وهذه هى الخطورة فى الوقت نفسه .

وقد دلت الدراسات النفسية للأطفال ، على أن المصادفة والسببية لا تلعبان دورًا كبيرًا عندهم . فكل شىء بالنسبة لهم يرد إلى الخير أو إلى الشر . كما دلت أيضًا على أن الطفل يريد فى الكتاب الذى يقرؤه ، أطفالا مثله ولا يريد كبارًا بما فى ذلك الآباء . فهو يتسامح مع وجود الحيوانات فى القصة ولكنه لا يتسامح مع وجود أبويه . وهو أيضًا يميل إلى البطولات والأعمال الخارقة ، كما يميل إلى الاعتقاد فى الثواب والعقاب ، وأخذ العين بالعين والسن بالسن ، ولكنه لا يميل إلى الرومانتيكية أو العواطف الرخيصة أو فجاجة العقدة القصصية ورسم الشخصيات ، أو التعليمية الصارخة ، وكل هذه من المعايير التى تؤخذ فى الحسبان عند تقييم ألوان الأدب التى يقرؤها الطفل .

تجربة توفيق الحكيم :

نعود إلى ما نشهده اليوم فى بلادنا من نهضة غير مسبوقة فى أدب الأطفال. وتستوقفنا فى هذه النهضة تجربتان : أولاهما لكاتب كبير والأخرى لكاتب شاب.

أما التجربة الأولى فقد قام بها توفيق الحكيم وصاغها نثرًا ومزج فيها بين أسلوبه القصصي وأسلوبه المسرحى وضمنها بضع قصص فى نهاية السبعينات، بعضها صياغة لبعض قصص « ألف ليلة وليلة » وبعضها الآخر من تأليفه بعنوان « حكايات الحكيم ». وقد صدر الجزء الثانى من هذه الحكايات بكلمة قال فيها : « لماذا أكتب للأطفال ؟ إن الفكرة عندى ليست أن أكتب لهم ما يخلب عقولهم. ولكن أن أجعلهم يدركون ما فى عقلى. فلقد خاطبت بحكاياتى الكبار وأخاطب بها اليوم الصغار. فإذا تم ذلك فهم لنا إذن أنداد » وهذه هى المشكلة كما قال هاملت !

إن توفيق الحكيم لم يستطع فى كلمته هذه أن ينسى نفسه تمامًا، وهذه هى مشكلة كبار الأدباء حين يقبلون لأول مرة على الكتابة للطفل. ذلك أنهم يحسون بأنهم يضحون حين يكتبون له، ويتنازلون عن رصيدهم حين يخاطبونه. ولو أنهم فكروا للحظة فى أن الطفل لا يهمه اسم من يكتب له إلا بعد نضوجه وتمرسه فى القراءة، لغفروا له براءته وتواضعوا فى إحساسهم المتضخم نحوه. وقد كان

فيكتور هيجو أديبًا كبيرًا حين كتب للأطفال. ومع ذلك ساعدته موهبته الكبيرة على تقمص شخصية الطفل حين كتب. وكذلك فعل الشاعر الإنجليزى وولتر دى لامير حين كتب الشعر للطفل كأنه طفل، والشاعر الهندى رابندرانات تاجور حين كتب الشعر والنثر للطفل متقمصًا شخصيته. فالأطفال لا يريدون أن يدركوا ما فى عقل توفيق الحكيم أو غيره من كبار الأدباء وإنما يريدون - أولاً وأخيرًا - أن يقرأوا شيئًا مناسبًا ومسليًا ومفيدًا سواء كتبه كبار الأدباء أو صغارهم. وهذا ما فطن إليه شوقى حين كان يقرأ شعره على الأطفال أنفسهم عندما يكتب لهم كما سنوضح فى دراسة أخرى بعد ذلك.

ولكن: ماذا فعل توفيق الحكيم؟

فى هذا الجزء الثانى من حكاياته كتب ثلاث حكايات: العصفور والإنسان. المؤمن والشيطان. الله وسؤال الحيران. وفى الحكاية الأولى يتحدث عن العصافير ونشاطها وكيف لا يوجد بينها كسلان واحد، فضلا عن حبها للزقزقة والغناء، ويبدأ الحكاية بحوار بين عصفور صغير وأبيه العصفور الكبير حول خير المخلوقات فى الدنيا وادعاء الإنسان بأنه خيرها.

- ومن هو يا أبى الذى يقول عن نفسه إنه أحسن المخلوقات؟.
فقال العصفور الكبير: إنه الإنسان.

ثم يتحاور العصفوران مرة أخرى حول الإنسان وعدوانه على العصافير بالحجارة ، وكيف أن فى جوفه شوكة تشكه وتعذبه اسمها : الطمع . ولا يفهم العصفور الصغير معنى الطمع بالطبع فيقوم العصفور الكبير بإفهامه عن طريق حوار يجريه مع إنسان يتصادف مروره . وفى هذا الحوار الأخير ، يجرى العصفور تجربة على الإنسان بأن يلقى بنفسه فى يده . وحين يبدى الإنسان رغبته فى ذبحه وأكله يعرض عليه العصفور الكبير عرضًا مغريًا بأن يعلمه ثلاث حكم هى أنفع من لحمه القليل ، ويضع له ثلاثة شروط : أن يعلمه الحكمة الأولى وهو فى يده ، والثانية وهو مطلق السراح ، والأخيرة وهو فوق الشجرة . أما الحكمتان الأوليان فهما بعد تنفيذ شرطيهما : لا تتحسر على ما فاتك . لا تصدق ما لا يمكن أن يكون . وأما الحكمة الثالثة فقد صاح العصفور بها وهو يطير « أيها الإنسان المغفل . لو كنت ذبحتنى لأخرجت من بطنى جوهرة كبيرة غالية وزنها ثلاثون مثقالا » . وعض الإنسان على شفتيه من الندم وطالب العصفور بالحكمة الثالثة فسخر منه العصفور ورماه بالطمع واتهمه بأنه نسى الحكمتين الأوليين وأن ما لا يمكن أن يكون هو تصديق الإنسان للعصفور بوجود جوهرة تزيد على وزنه الضئيل ! وانتهى الأمر بسخرية العصفورين معًا من الإنسان الذى أعماه طمعه !

والحكاية – على هذا النحو – قد تكون طريفة ولكنها لا تحمل أى جديد فى فكرتها عن طمع الإنسان الذى عالجته حكايات كليلة

ودمنة وغيرها من قبل، فضلا عن ازدحامها بالأفكار داخل حيز محدود، وتناقض هذه الأفكار فى الوقت نفسه. فكيف يكون الإنسان خير المخلوقات مما تعترف به الكتب المقدسة التى يتعلمها الطفل نفسه، ثم يكذب العصفور ذلك ويدلل عليه بالبراهين المقنعة ؟

وهكذا تشتت الحكاية انتباه الطفل القارئ وتقوم على الحوار دون وقائع أو حوادث كافية أو تنبيه على الإحساس بالطبيعة وجمالها فى الأشجار والطيور بل إن الحوار نفسه عقلى مجرد يحار فيه الكبير قبل الصغير !

وعلى هذا النحو تمضى الحكايتان التاليتان، وتدور أولاهما حول الكفر بالله ودور الشيطان فيه، ومنها - على سبيل المثال - عبارة أشبه ببيت القصيد تحتاج إلى صفحات من الشرح والتفسير للطفل. إذ يقول الشيطان للرجل : « لما غضبت لربك وقاتلت لله غلبتنى. ولما غضبت لنفسك وقاتلت لنقودك غلبتك .. لما صارعت لعقيدتك صرعتنى .. ولما صارعت لمنفعتك صرعتك ». وتدور الحكاية الأخيرة حول سؤال عن الله يوجهه ولد لوالده ورغبة الولد فى رؤية الله فيقصد الوالد حكماء المدينة ويعود بعد جولة طويلة فيسأله الولد : هل رأيت الله يا أبى ؟ « فيجيبه الوالد » « عرفت الطريق إليه .. إلى محبته » ثم ينصح ولده بأن يفعل ما يحبه الله حتى يحس بالله بقربه. وليس فى الحكاية بهذا الشكل أى جديد، فضلا عن

خلوها - وخلو زميلتيها السابقتين - من العقدة الجيدة والصور الفنية الجميلة والبسيطة فى آن واحد.

تجربة الشباب

وأما التجربة الأخرى فقد قام بها كاتب من جيل الشباب لم يسبق له أن تعامل مع الطفل فى الكتابة، ولكنه سبق فى قصصه ورواياته أن استعان بمخزون الحكايات والأساطير الشعبية، وهو مجيد طوبيا الذى كتب بضع قصص للأطفال منها قصة « مغامرات عجيبة » الطويلة نسبيًّا (٦٨ صفحة) وتدور القصة حول « وليد » الطفل - الذى لا ندرى سنه - ولكننا ندرى أنه يتلقى فى عيد ميلاده (المجهول بلا مبرر) هدية من والده على غير ما يهوى. فقد كان يريد دبابة تعمل بالبطارية ولكن أباه جاءه بمنبه رسمت عليه صورة أرنب مبتسم ووضع « وليد » المنبه فى غرفته وحاول أن ينام فى تلك الليلة، ولكن الأرنب المرسوم على المنبه سرعان ما أوقظه محاولا أن ينشىء معه نوعًا من الصداقة حتى استجاب وليد، ووافق فى النهاية على الخروج مع الأرنب فى رحلة لزيارة « عائلية ».. عائلة الزمن، والعودة قبل الفجر. واستقلا فى رحلتهما هذه قمرًا صناعيًّا أوصلهما بسرعة خاطفة إلى عميدة الأسرة (اسمها الزمن) وعميدها (اسمه القرن) اللذين قدماه إلى أولادهما وأحفادهما : سنة. شهر. يوم. ساعة. دقيقة. ثانية.

وتحدث وليد إلى كل هؤلاء ثم عاد إلى غرفته راضيًا عن الهدية وعن صديقه الجديد، الذى لا يكتفى بهذه الرحلة ولكنه يرتب لوليد كل ليلة رحلات أخرى زار فيها أسرة الأقمار الصناعية، حيث اطلع على معلومات كثيرة عن « فندق التاريخ » والأقمار وتاريخها وطريقة عملها. كما زارا « فندق التاريخ » بعد ذلك زيارة خاصة اطلع فيها على كثير من أحداث العالم المشهورة ابتداء من بناء هرم خوفو حتى حرب أكتوبر ١٩٧٣. وتنتهى هذه الرحلات التى بلغت ستا بمدرس التاريخ يشرح لوليد - بناء على رغبته - الطريقة التى بنيت بها الأهرامات.

والقصة - بهذا التلخيص - تعد من قصص الفانتازيا المطلوبة للطفل فى سن معينة من الثانية عشرة إلى الرابعة عشرة. وقد تجنب كاتبها ما وقع فيه الحكيم من تقرير وتجريد. وتميز عنه بتضمين القصة معلومات مفيدة عن الزمن والتاريخ وأحداثه وأقماره. كما تميز بالصور الفنية فى التعبير والنصائح غير المباشرة. يقول على سبيل المثال : « بعد قليل أغمض عينيه. كان مرهقًا من الرحلة، يعنى متعبًا، وسرعان ما نام »، وهذه العبارة بمفردها تتميز بقصر جملها وشرحها للكلمات الصعبة داخل السياق. ويقول أيضًا : جلس الصبى قلقًا. أخذ يقرض فى أظافره نبهه الأرنب إلى أن القرض فى الأظافر عادة سيئة وهذه أيضًا عبارة ذكية فى التنبيه على السلوك المعيب للطفل مثل قرض الأظافر، ولكن فيها كما رأينا

بعض أخطاء الكتاب الجدد فى اللغة. فقد كان الصواب أن يقول « يقرض أظافره » و « قرض الأظافر » بدلا من إدخال حرف الجر بغير ضرورة. وفى القصة عدا ذلك كثير من الأخطاء المماثلة، ومنها قوله: « وحتى الآن مازال الأمريكان والروس يتنافسان ويتسابقان على اكتشاف الفضاء، فأرسلا سفنًا فضائية قوية» أو قوله: « هل تعرف كم حجارة فى هرم خوفو؟ » ومع ذلك كله فقد تميزت القصة أيضًا بالفكاهة والدعابة والسخرية مما يحتاج إليه الطفل وإلا بدا له العالم متجهمًا كئيبًا. ولعل الكاتب يمضى بهذا المستوى فى الكتابة للطفل على أن يحرص على سلامة اللغة ولا سيما مع الصغار الذين يبدءون فى دراستها فى سن التحصيل الأساسى.

والآن: ما العمل؟

هذه التجارب الثلاث لأدبائنا مع الكتابة للطفل، تكشف عن حقيقة مؤلمة فكثيرون من كتابنا، ولا سيما الكبار، يعتقدون أن الكتابة للطفل عمل ثانوى أو ملحق على أحسن تقدير بالعمل الأصلى، وهو الكتابة للكبار. وهى نفسها النظرة المتخلفة التى يعانى منها الطفل العربى بوجه عام حين يعامل كشىء لا كإنسان، أو حين يعامل فى أحسن الظروف كمخلوق صغير ثانوى ملحق بالمخلوق الكبير. ومن ثمة تجد كثيرين من كبار أدبائنا منصرفين عن مجرد التفكير فى الكتابة لهذا المخلوق الصغير!

ولعل من أهم وأخطر نتائج مثل هذه النظرة المتخلفة، أن من يتصدى للكتابة للطفل عندنا، يكون فى أغلب الأمر من الأدباء ذوى الموهبة الفقيرة أو الصغيرة، أو من الذين ضاقت السبل بهم عن الكتابة للكبار. وهذا فى حد ذاته عبء يقع على النقاد عندنا. فهم لا يتعرضون لأدباء الأطفال على أى نحو من الأنحاء. ولم نقرأ أو نسمع عن دراسة نقدية - مثلا - حول كامل كيلانى أو سواه ممن شغلوا أنفسهم بالكتابة للطفل. وهم من ناحية أخرى - أى نقادنا - مطالبون أكثر من أى وقت مضى بمراجعة ما يحدث اليوم على الساحة العربية فى ميدان الكتابة للطفل. فقد غرق هذا الميدان فى السنوات الأخيرة بطوفان من الكتابات المتوسطة والرديئة والترجمات العمياء لما ينشر فى الغرب من كتب أو مواد للطفل. ولن يشفينا من هذا الطوفان إلا حركة نقدية قوية ومبادرات أقوى من أدبائنا الناضجين.

ومن المدهش أن مؤتمرات الأدباء العرب، درجت فى السنين الأخيرة على إبداء الاهتمام بأدب الطفل. وأذكر فى آخر مؤتمر حضرته - وكان فى ليبيا عام ١٩٧٧ - أن البيان العام للمؤتمر حدد بوضوح، كيف أن الطفل العربى هو حجر الزاوية لوحدة الأمة العربية، ولهذا أوصى المؤتمر بمزيد من العناية بأدب الطفل والتشجيع على إنتاجه. وما أكثر التوصيات التى صدرت فى ذلك المؤتمر بإنشاء هيئة متخصصة فى نطاق الجامعة العربية، تكون مهمتها إصدار مكتبة

خاصة بثقافة الطفل، وتخصيص جوائز أدبية ومالية للأدباء المنتجين للأطفال محليًّا وقوميًّا، واعتبار ثقافة الطفل مادة أساسية فى جميع المؤتمرات القادمة، وتوجيه النداءات إلى الأدباء العرب ووزارات التربية والتعليم العربية بالاهتمام بأدب الطفل وثقافته، وغير هذه من توصيات لم يكن فى إمكان المؤتمرين سواها للأسف الشديد. فليست مهمتنا نحن الذين اشتركنا فى صياغتها وإصدارها إلا أن نقول كلمتنا وأجرنا على الله، وهذا أضعف الإيمان!

ولكن هل تحقق شىء واحد من هذا كله ؟ كلا ! ولم يعد أمامنا الآن سوى العودة إلى أهل الحل والعقد فى المشكلة، وهم الأدباء أنفسهم بما فيهم النقاد. وليس على هؤلاء أو أولئك سوى العمل من أجل صيانة الترمومتر الفريد الذى لا يكذب فى قياسه لدرجة تحضرنا أو تحضر غيرنا، أى صيانة الطفل من طوفان الغثاثة والنقل الأعمى.

تجربة الكتابة للطفل عند شوقى :

كتب شوقى مجموعة لا بأس بها من القصائد للأطفال.

وقد يبدو من المستغرب أن يكتب شوقى للأطفال شعرًا وهو الذى كتب الشعر للكبار وحاز على رضاهم كشاعر كبير. ولكن الدراسة الفاحصة لشعره وعصره، تكشف عن ثلاثة عوامل رئيسية مهدت السبيل إلى أن يكتب للأطفال كما كتب للكبار. ويمكن أن

نجمل هذه العوامل الثلاثة على النحو التالى :

أولاً : ظهر الاهتمام بكتابة الشعر للأطفال فى وقت مبكر من نهضتنا الحديثة. وبدأ ذلك على أيدى رفاعة الطهطاوى وبعض تلاميذه، ولا سيما محمد عثمان جلال وعبد الله فكرى فى النصف الأخير من القرن الماضى، وكانت مجلة « روضة المدارس » (١٨٧٠ - ١٨٧٧) من أبرز القنوات التى نقلت شعر الأطفال إلى جمهوره من تلاميذ المدارس، ولكن هذه الجهود المبكرة كادت تنحصر - طوال تلك الفترة - فى الأناشيد الوطنية والحماسية.

وفى الثلث الأول من هذا القرن، تجدد الاهتمام بكتابة الشعر للأطفال، واستقطب عددًا من الأدباء والشعراء، ولا سيما محمد الهراوى وكامل كيلانى اللذان شجعتهما تجربة شوقى ودعوته فى مقدمة الطبعة الأولى من « الشوقيات » عام ١٨٩٨، إلى إيجاد شعر للأطفال على حد تعبيره كما سنوضح بعد قليل.

ثانيًا : كان لاحتكاك شوقى المبكر والمباشر بالثقافة الفرنسية أثره فى اطلاعه على جهود الشعراء الفرنسيين فى ميدانين أساسيين هما : ميدان الدراما الشعرية وميدان الكتابة للطفل. وكان ممن اشتهر فى الميدانين معًا أبرز الشعراء الفرنسيين فى القرن التاسع عشر، وهو فيكتور هيجو (١٨٠٢ - ١٨٨٥). وقد نظم هيجو ديوانًا كاملاً من الشعر للأطفال بعنوان « فن أن تكون جدًّا » كتبه لحفيديه فى شيخوخته، وضمنه قصائد عن الأطفال وأخرى لهم.

ولكن شوقى أشار فى مقدمة « الشوقيات » السابق ذكرها إلى تأثره فى حكاياته للأطفال بالأديب الشاعر جان لافونتين (١٦٢١ - ١٦٩٥) قال شوقى فى مقدمته هذه :

« وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب لافونتين .. فكنت إذا فرغت من وضع أسطورتين أو ثلاث اجتمع بأحداث المصريين وأقرأ عليهم شيئًا منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأسون إليه ويضحكون من أكثره ، وأنا أستبشر لذلك وأتمنى لو وفقنى الله لأجعل للأطفال المصريين مثلما جعل الشعراء للأطفال فى البلاد المستحدثة منظومات قريبة التناول ، يأخذون الأدب والحكمة من خلالها على قدر عقولهم . والخلاصة أنى كنت ولا أزال ألوى فى الشعر على كل مطلب ، وأذهب من فضائه الواسع فى كل مذهب ، والمأمول أننا نتعاون على إيجاد شعر للأطفال ، وأن يساعدنا سائر الأدباء والشعراء على إدراك هذه الأمنية .

وفى هذه الفترة تتضح جدية تجربة شوقى فى الكتابة للطفل ، وتحمسه لها ودعوته لتطويرها ، ووعيه البارز بضرورة التجديد .

ثالثًا : كان لشوقى طفلان : على وأمينة ، ولدا له على كبر كما صرح هو بذلك فى قوله عن أولهما :

وما ضقنا بمقدمك المفدى   ولكن جئت فى الزمن الأخير

وقد تابع شوقى طفليه هذين بإحدى عشرة قصيدة فى أكثر من

مناسبة . فكتب عن ولادة ابنه « على » ودخوله عامه الثانى وتشبثه به . كما كتب عن ولادة ابنته « أمينة » وبلوغها عامها الأول ثم عامها الثانى ، وعلاقتها بكلبها الأسود الصغير ولعبها ومهدها .

وفى هذه القصائد الإحدى عشرة كان شوقى مثلا للأب الحانى على أطفاله ، المتفهم لنفسيتهم ، المتبسط فى التعبير عن أحوالهم إلى حد الدعابة المباشرة . ومن ذلك قوله حين بشر بابنه على :

صار شوقى أبا على ... فى الزمان الترللى

وجناها جناية ... ليس فيها بأول

هذه هى العوامل الرئيسية الثلاثة التى هيأت شوقى – فى رأينا – للاهتمام بكتابة الشعر للأطفال ، وهو اهتمام جاد ورائد فى آن واحد ، انعكس على خمس وستين قصيدة بين قصيرة وطويلة ، ضمها الجزء الرابع من ديوانه الذى طبع بعد وفاته .

وقد أشار محمد سعيد العريان فى تقديمه لهذا الجزء الرابع من « الشوقيات » إلى أنه رتب القصائد الخمس والستين المذكورة فى بابين : أما الباب الأول فقد أسماه العريان باب « الحكايات » ويتكون من : تسعة وسبعمائة بيت .. فى خمس وستين قطعة ، أكثرها مما نشر من قبل فى طبعة « الشوقيات » الأولى . ولغة الشاعر فى هذا الباب غير لغته فى سائر شعره ، وإنه لباب يسمح فيه للشاعر أن يترخص ، وأحسبه فى بعض ما قص من الحكايات فى هذا

الباب ، كان يرمز لبعض ما مر به من كيد الناس فى حياته ويعرض » وأما الباب الآخر فقد أسماه العريان « ديوان الأطفال » وهو ثلاثة وعشرون ومائة بيت فى عشر قطع ، وأكثره من الأناشيد العامة التى نظمها لمناسباتها ثم أرادها لتكون مما ينشده الناشئة » .

غير أننا نميل إلى دمج هذين البابين المنفصلين فى باب أو ديوان واحد نسميه « ديوان الأطفال » وذلك لأن مادة البابين ولغتهما شديدة التشابه من جهة ، ولأن ما يكتب فى باب حكايات الطير أو الحيوان يصلح للأطفال من جهة أخرى . وعلى هذا الأساس يمكن ، أن نقسم شعر الأطفال عند شوقى إلى ثلاثة أشكال من الكتابة للأطفال بحسب أهميتها عنده :

١ - حكايات الطير والحيوان .
٢ - الأغانى والأناشيد .
٣ - القصائد التعليمية .

أولا - حكايات الطير والحيوان :

من المعروف أن هذا النوع من الحكايات يعد من أقدم أشكال أدب الأطفال . ومن أشهر نماذجه « خرافات إيسوب » اليونانية التى كتبت فى القرن السادس ق . م و « خرافات بيدبا » الهندية التى كتبت فى القرن الرابع الميلادى وترجمت إلى العربية باسم « كليلة ودمنة » . وقد قلد هذين النموذجين الكلاسيكيين عدد كبير

من أدباء العصور التالية أشهرهم لافونتين الفرنسى فى القرن السابع عشر. ويقوم هذا النوع من الحكايات على الموعظة الحسنة التى تصاغ على لسان الطير أو الحيوان فى إطار قصصى من الشعر أو النثر.

ومن الملاحظ أن شوقى قد تأثر بما كتبه بيدبا الهندى ولافونتين الفرنسى، ولكنه تحرر كثيرًا من الإطار القصصى المحكم والتفاصيل السردية الدقيقة. واكتفى بالموعظة الحسنة والحكمة وبساطة الإطار القصصى والشخوص المختارة من الطير أو الحيوان، ثم أضاف إلى هذا كله - فى كثير من الأحيان - الدعابة والفكاهة الرقيقة والرمز.

يروى شوقى فى إحدى حكاياته الخمس والخمسين بعنوان «ولى عهد الأسد وخطبة الحمار» كيف أن الأسد رزق بأول شبل، فجاءه رعاياه للتهنئة والمباركة. وتوالى الخطباء من الفيل إلى الثعلب إلى القرد حتى جاء دورالحمار:

فقال: باسم خالق الشعير	وباعث العصا إلى الحمير
فأزعج الصوت ولى العهد	فمات من رعدته فى المهد
فحمل القوم على الحمار	بحملة الأنياب والأظفار
وانتدب الثعلب للتأبين	فقال فى التحريض بالمسكين
لا جعل الله له قرارا	عاش حمارًا ومضى حمارا

وفى هذه الحكاية بوجه خاص لا تبدو الموعظة الحسنة ولا الحكمة المأثورة واضحتين كما فى معظم الحكايات، وإنما يأتى تقديرهما نحو مستتر يوحى باستنكار الحمار كرمز للغباء ولكن تبدو فى الحكاية - كما فى زميلاتها الأخريات - خاصيتان أساسيتان : أما الخاصية الأولى : فهى تصريع جميع أبيات القصيدة. وأما الخاصية الأخرى : فهى التعبير المباشر. وإذا كانت الخاصية الأولى مما لا يستهجن فى الشعر، فإن الخاصية الأخرى تقع فى دائرة المستهجن حتى فيما يكتب للأطفال. فالشعر الذى يكتب للأطفال لابد له من البساطة فى التعبير والتحليق فى الخيال، ولكن لابد له أيضًا من الصور التى تثير خيال الطفل وتثبت المعنى فى ذهنه دون مغالاة أو تعقيد. وهذا ما يندر العثور عليه فى الحكايات الخمس والخمسين.

وإذا كانت هذه الحكايات قد خلت من الموعظة الحسنة والحكمة المأثورة، فقد اشتملت حكايات أخرى على المواعظ والحكم، ومنها حكاية « الكلب والحمامة » التى يروى فيها الشاعر : كيف أن كلبًا نام يومًا فى بستان فإذا بثعبان يقصده من ورائه، وعندئذ تتطوع حمامة لإنقاذ الكلب فتطير إليه وتنقره بمنقارها حتى يستيقظ وينجو بحياته شاكرًا لها حسن صنيعها. ثم تدور الأيام فيجىء مالك البستان لاصطياد الحمامة ببندقيته وعندئذ يهب الكلب لنجدتها فتطير هاربة. وبذا يرد المعروف إلى أهله. وينهى الشاعر الحكاية بقوله :

هذا هو المعروف يا أهل الفطن　　الناس بالناس ومن يعن يعن

وقد تأثر شوقى فى هذه الحكاية بحكاية مماثلة للافونتين بعنوان « النملة والحمامة ». ومن الواضح أنه استبدل النملة بالكلب.

فى هذه الحكايات أيضًا حاول شوقى أن يتصور بعض ما حدث لسفينة نوح حين حمل عليها يوم الطوفان من كل زوج اثنين. وكتب شوقى فى ذلك تسع حكايات عن بعض حيوانات السفينة. ومنها هذه الحكاية القصيرة التى يعود فيها للقسوة المداعبة على ذلك الحيوان المسكين الحمار. يقول شوقى فى حكايته هذه « الحمار فى السفينة »:

سقط الحمار من السفينة فى الدجى　　فبكى الرفاق لفقده وترحموا
حتى إذا طلع النهار أتت به　　نحو السفينة موجة تتقدم
قالت خذوه كما أتانى سالمًا　　لم أبتلعه، لأنه لا يهضم

وفى هذه الحكايات جميعًا يصور شوقى أنماطًا من السلوك تمثل شخصيات المنافق والفضولى والوصولى والطامع والكذاب والمتسرع، إلخ.

ولعل نقاد شوقى الذين أخذوا عليه ضعف الوحدة العضوية فى شعره، يجدون دليلا على ضعف حجتهم فى هذه الحكايات. فقد طاوعه الشكل القصصى على إحكام تسلسل أبياتها بحيث يأخذ بعضها فى رقاب بعض على نحو شديد المتانة.

ثانيًا - الأغانى والأناشيد:

ومن المعروف أيضًا أن هذا الشكل الفنى، يعد من أقدم أشكال أدب الأطفال. وعلى الرغم من غياب التوثيق التاريخى الدقيق، فإن الأغانى والأناشيد المؤلفة للأطفال قد عرفتها الحضارات القديمة، وسجلت بعض نماذجها الآثار المعمارية، كما فى مصر القديمة. وقد اهتم رواد أدب الأطفال عندنا فى القرن الماضى ومطالع القرن الحالى، بهذا الشكل الفنى، وكتب فيه الطهطاوى وتلميذه عبد الله فكرى ثم الهراوى وكامل كيلانى بغير استثناء وجاءت أغانى شوقى وأناشيده لتواكب الرائدين الأخيرين الهراوى وكيلانى، ولكنه لم يكتب الكثير فى هذا الشكل الفنى، ولا يتجاوز ما كتب أربع أغنيات وأناشيد عن النيل والمدرسة ومصر والكشافة.

يستهل شوقى نشيده عن «النيل» بقوله:

النيل العذب هو الكوثر والجنة شاطئه الأخضر

ثم يمضى على هذا النحو فى خمس مقطوعات كل منها فى بيتين، وتتحد أبياتها الأخيرة فى قافية واحدة رائية، حتى يصل إلى المقطوعة الأخيرة المجزوءة البحر فيقول:

حبشى اللون كجيرته من منبعه وبحيرته
صبغ الشطين بسمرته لونًا كالمسك وكالعنبر

وعلى هذا النحو أيضًا يمضى « نشيد مصر » فى ثمانى مقطوعات آخرها :

نقوم على البناية محسنينا ونعهد بالتمام إلى بنينا
إليك نموت - مصر - كما حيينا ويبقى وجهك المفدى حينا

ومن الملاحظ على أغانى شوقى وأناشيده هذه، أنه اهتم فيها بالصورة الشعرية على نحو ما فعله فى حكايات الطير والحيوانات.

ثالثًا : القصائد التعليمية :

ومن المعروف أن هذا الشكل الفنى يعد - مع زميليه السابقين - من أقدم أشكال أدب الأطفال. وقد اهتم بها رواد شعر الأطفال عندنا. وكتب فيه شوقى ست قصائد أولها بعنوان « الهرة والنظافة » استهلها بقوله :

هرتى جد أليفة وهى للبيت حليفة

ثم يمضى فى بيان خصال الهرة ووداعتها ومطاردتها للفيران. ويصور ما تقوم به فى الظهر والعصر من أوراد شريفة وما تحرص عليه من نظافة جلدها المخملى بلسانها. ثم ينهى القصيدة بحكمة قائلا :

وتعود أن تُلَاقى حسن الثوب نظيفة
إنما الثوب على الإنسان عنوان الصحيفة

ومن الواضح فى هذه القصيدة الطريفة أنها كتبت بهدف حض

الطفل على النظافة، بأسلوب مباشر تقريبًا ضعيف الصور الشعرية، سهل المفردات فيها عدا • أوراد. مطيفة. ريقتها. جيفة - ولا بأس بصعوبة أربع مفردات من ٧٥ مفردة تضمنتها القصيدة. فعندئذ سيلجأ الطفل إلى سؤال الكبار عما يغمض عليه من المعانى، فضلا عن أن الشاعر قد اتخذ فى القصيدة أسلوبًا قصصيًّا، وهو أمر يستجيب له الطفل ويحبه.

وفى هذه القصائد الست أيضًا، لم يستطع شوقى أن ينسى نفسه كشاعر فحل فخم الديباجة. ومن ثمة ملأ بعضها بمفردات تحتاج إلى قواميس لمعرفة معناها. فهو يقول فى مطلع قصيدته « ولد الغراب »:

وممهد فى الوكر من ولد الغراب مزقق
كرويهب متقلس متأزر متنطق

ولا ندرى كيف افترض شوقى أن الأطفال - أو حتى آباء معظمهم فى عصره - يعرفون أن البيت الأخير معناه: كراهب صغير يلبس قلنسوة وإزارًا ونطاقًا ؟

غير أن أفضل قصائده الست وأجودها معنًى وفنًا قصيدته « الوطن » ففيها فكرة طريفة. فثمة عصفورتان فى الحجاز حلتا على فنن ومر بها على أيكهما ريح سرى من اليمن قال لها.
لقد رأيت حول صنـ ـعاء وفى ظل عدن
خمائل كأنها بقية من ذى يزن

الحب فيها سكر والماء شهد ولبن
هيا اركبانى فآتها فى ساعة من الزمن
قالت له إحداهما والطير منهن الفطن
يا ريح أنت ابن السبيـ ـل ما عرفت ما السكن
هب جنة الخلد اليمن لا شىء يعدل الوطن

وفضلا عن الفكرة الطريفة فى هذه القصيدة، فهى لم تخل من المجاز الشعرى لعقل الطفل فى مرحلة معينة من العمر بالطبع. فمن الملاحظ بشكل عام أن ما كتبه شوقى من حكايات وأناشيد وقصائد تعليمية، لا يتناسب مع المراحل الأولى من عمر الطفل. وأقرب مرحلة فى هذا المجال هى المرحلة من ١٢ إلى ١٥، وتعد فى حكم الطفولة مرحلة يسيرة المخاطبة.

وهكذا نجد أن اهتمام شوقى بكتابة الشعر للأطفال قد نبع من الاهتمام العربى الرائد بأدب الأطفال فى العصر الحديث، والاطلاع على مآثر الشعراء الفرنسيين فى هذا المجال وحسن الأبوة الذى صرف بعض طاقة الشاعر إلى مخاطبة طفليه والتعبير عن سعادته بهما. كما نجد أن تجربة شوقى فى كتابة الشعر للأطفال، كانت غنية ومتنوعة من حيث الكم ومتفاوتة القيمة الفنية من حيث الكيف. ولكن الذى لا شك فيه، أن هذه التجربة تعد فى التحليل الأخير رائدة وجادة فى آن واحد.

طه حسين وأعماله

بعد أربع سنوات من العمل الجدى المركز، ظهرت باكورة سلسلة « أعلام الأدب المعاصر فى مصر » التى توفرت على إعدادها ونشرها الجامعة الأمريكية بالقاهرة تحت إشراف اثنين من أساتذة الأدب العربى بها، أحدهما مصرى هو الدكتور حمدى السكوت والآخر أمريكى هو الدكتور مارسدن جونز. وجاء الكتاب فى النهاية فخمًا ضخمًا فى ٣٤٢ صفحة من القطع الكبير.

وتحدث المشرفان فى تقديمهما لهذا الكتاب الأول من السلسلة، عن الهدف منها فقالا :

« إننا باختصار شديد، نريد أن نقدم فى كل كتاب من كتب هذه السلسلة دراسة جادة لحياة الأديب موضوع الكتاب، وتقويمًا نقديًّا

جادًا ومحايدًا لأهم أعماله ومنجزاته، وقائمة بيليوجرافية مصنفة، تضم ما نشر له من كتب ومقالات باللغات العربية والأجنبية.

وإذا كان طبيعيًا - لأسباب كثيرة - أن تبدأ مثل هذه السلسلة بطه حسين، فمن الطبيعي أيضًا أن هدفها الطموح هو هدف وطنى، كان أولى بتحقيقه جامعاتنا التى تكاثرت اليوم بفضل جهود قلة مخلصة للعلم الجامعى مثل طه حسين، ولكن ما كل يتمنى المرء يدركه كما قال الشاعر. وحسبنا هذا الجهد الذى أهدتنا إياه الجامعة الأمريكية فى القاهرة.

وإذا كانت مثل هذه الدراسات البيوجرافية البيليوجرافية تمثل - أو يجب أن تمثل - أرضية المعلومات التى لابد منها لكل دراسة علمية، فإن فحصها بعناية، واجب لا يقل عن واجب إعدادها، لا سيما إذا تعلقت بأشخاص شديدى التأثير مثل طه حسين.

ولقد قسم المشرفان كتابهما إلى أربعة أقسام:

أولاً: طه حسين بيوجرافيًا وفيه قدما مسيرة مركزة لطه حسين تفيد القارئ العام وتنبه القارئ المتخصص. وفيه أيضًا بعض الملحوظات الذكية مثل احتمال تأثر أسلوب طه حسين بما وعته حافظته من ثقافة شعبية شفاهية تلقاها فى طفولته، وإن كان الأمر

ليس أمر احتمال فقد صرح به طه حسين نفسه فى الجزء الأول من « الأيام » وتوقف عنده بعض دارسيه مثل الدكتورة سهير القلماوى، التى سبق أن أكدته فى كتابها الصغير المفيد « ذكرى طه حسين ».

ثانيًا : طه حسين : دراسة وتقييم. وفيه قدما دراسة تحليلية ومركزة أيضًا لمساهمات طه حسين فى الأدب والتربية والتاريخ. وفيه أيضًا بعض الملحوظات الذكية مثل تصحيح المفهوم الشائع - الخاطئ فى الوقت نفسه - الذى عدّ كتاب « ذكرى أبى العلاء » دراسة أدبية على حين أنه دراسة تاريخية فى المحل الأول، ومثل الإشارة إلى « بعض الأفكار والآراء التى أفادها طه حسين من المستشرقين، ولكنه طبعها بطابعه وقدمها للقارئ العربى - ربما لأول مرة - فأعجب بها كل الإعجاب وأصبحت تذكر فى كتب الدراسات الأدبية كقضايا مسلمة كفكرة الفصل بين الضعف السياسى والانحطاط الأدبى وفكرة عدم تحديد العصور الأدبية على أساس التقسيم السياسى، الخ». ومن هذه الملحوظات الذكية أيضًا - التى قد تثير كثيرًا من الجدل - اعتبار طه حسين أهم مؤرخ أدبى ظهر فى مصر، وربما فى العالم العربى، وإن كنا لا نتفق مع ما ذهب إليه المشرفان بعد ذلك فى قولهما : « إن الإسهام الحقيقى لطه حسين فى ميدان الأدب، إنما يتمثل فى هذا الفرع بالذات من فروع الدراسة الأدبية، أى فرع التاريخ الأدبى، أو تاريخ الأدب،

وإلا فأين نضع إسهامه الواضح فى فرع آخر لا يقل خطورة مثل السيرة الذاتية أو إسهامه اللغوى فى مجال الكتابة والأسلوب ؟

ثالثًا – طه حسين بيليوجرافيًا . وهو أكبر أقسام الكتاب الأربعة وأهمها فى الحقيقة . وفيه تناول الدارسان أعمال طه حسين والأعمال التى كتبت عنه تناولا بيليوجرافيًا ، أى بتقديم بيانات موجزة عن موضوع هذه الأعمال – مقالات أو كتبًا – والمكان الذى نشرت فيه وتاريخ نشرها . ويشهد هذا القسم بضخامة العبء والجهد ، ولكنه لم يخل من نقص ويبدو أن مثل هذا النقص فى الأعمال البيليوجرافية قد صار طبيعيًّا ، ولا سيما إذا قامت هذه الأعمال على جهد فردى أو تمت بأدوات غير علمية ، وكلها أمور نعفى منها هذا الكتاب الذى قام على جهد جماعى منظم وتم بأدوات علمية لا شك فيها غير أن شيئًا من السهو قد تسرب إلى عملية جمع المواد والبيانات ومراجعتها ، فكان من نتيجة ذلك إغفال بعض المواد الهامة الواقعة فى فترة البحث والجمع – التى امتدت إلى عام ١٩٧٤ – مثل الملحق الذى أصدرته مجلة الإذاعة والتليفزيون عن « طه حسين حياته وأعماله » لسامح كريم فى ٩ نوفمبر ١٩٧٤ وكتاب « بين جيلين » للمرحوم محمد عبد الحليم عبد الله ، الذى صدر فى سلسلة « كتاب الإذاعة والتليفزيون » عام ١٩٧٣ ، وقد ضم هذا الكتاب حديثًا مع طه حسين نشر أصلا فى أحد أعداد مجلة « القصة » عام ١٩٦٤ كما أشارت القائمة البيليوجرافية ، وكذلك

مثل كتابى « قضايا ومسائل فى الأدب والفن » الذى صدر فى السلسلة السابقة فى أواخر ١٩٧٤ وضم فصلا عن طه حسين بعنوان « كان مناخًا ثقافيًا كاملًا » سبق نشره أيضًا بعدد نوفمبر ١٩٧٤ من مجلة « الكاتب » بل إن مجلة « الكاتب » قد نشرت جزءًا خاصًّا عن طه حسين على أثر الاحتفال الذى أقيم فى ذكراه فى فبراير ١٩٧٥ ، وقد ضم هذا الجزء مقالات ودراسات لسهير القلماوى ومحمد حسن الزيات وعثمان أمين ومحمود شاكر ويوسف جوهر ومصطفى مندور.

وكان من نتيجة هذا السهو أيضًا ، عدم مراجعة بعض البيانات البيليوجرافية بدقة ، أى بالرجوع إلى مصادرها وعدم الاكتفاء بعناوينها ، مثل ما ورد تحت باب «أحاديث صحفية وندوات» أجراها كتاب أو صحفيون مع طه حسين . فمثلا ورد تحت رقم ٨٨ ص ٢٠٩ هذا البيان البيليوجرافى « فتحى سعيد - حديث خطير مع طه حسين - بناء الوطن ١٩٦٤/١٢ » وفحوى البيان أن فتحى سعيد أجرى ذلك الحديث مع طه حسين ، ومن الواضح أن المكلف بجمع البيانات ، قد اكتفى بقراءة عنوان الموضوع دون تتبع صلبه . وصحته أن فتحى سعيد كان يعلق على حديث أدلى به طه حسين للإذاعة أو لصحيفة الجمهورية على ما أذكر .

ومن هذا السهو أيضًا ، عدم مراجعة بعض الأسماء التى وردت خطأ على الرغم من وجود ثبت بالأخطاء فى نهاية الكتاب ، فكامل

زهيرى مثلا يكتب كمال زهيرة، وكمال النجمى يكتب : جمال النجمى وحسن الطاهر زروق يكتب حسين الزاهر رزق ومارون عبود يكتب : هارون عبود وعبد المنعم شميس يكتب عبد المنعم شمس.. الخ

وفى هذا القسم أيضًا شيء من التجاوز فى استخدام المصطلح مثل « قصص قصيرة فى مجموعات » ومثالها « المعذبون فى الأرض » و « قصص قصيرة فى دوريات » ولا أعتقد أن طه حسين كتب قصصًا قصيرة بالمعنى المصطلح عليه، ولا هو ادعى ذلك، بل كان يصر دائمًا على أن يسوق للقارئ أحاديث كما صرح بذلك أكثر من مرة فى مجموعته « المعذبون فى الأرض » وهى مسألة جديرة بالمناقشة فى النهاية، ولكن لا سبيل إلى طرحها الآن.

رابعًا : قائمة بمؤلفات طه حسين. وهذا أقصر قسم فى الكتاب، لا يتجاوز - صفحتين رتبت عليهما مؤلفات طه حسين ترتيبًا أبجديًا.

والحقيقة أن الكتاب بما ضمه من مادة قد لا تشوق القارئ العادى، إنما يثير فى قارئه الغاوى شيئًا من الفحص التحليلى أو النقدى، وكم كنت أحب أن يقوم المشرفان عليه بمحاولة لتحليل البيانات البيليوجرافية التى تضمنها، ففيها مفاتيح ومؤشرات كثيرة ذات دلالة، ومنها هذه الأمثلة التى شاقنى أن أستخرجها :

●● يتضح من ثبت المقالات التى نشرها طه حسين فى

الصحف، أنه كتب فى أهم الصحف المصرية على طول التاريخ الحديث لهذه الصحافة فى هذا القرن ابتداء من « مصر الفتاة » عام ١٩٠٩ إلى « الهلال » عام ١٩٧٢، كما يتضح من هذا الثبت أنه كتب أو شارك فى الكتابة فى ٥٥ صحيفة ومجلة.

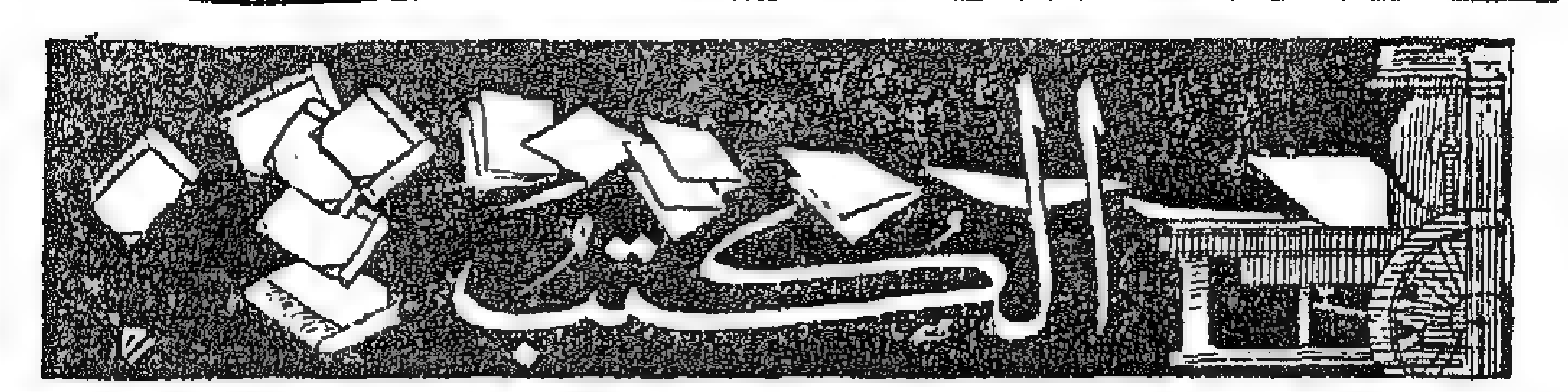
● ● كانت صحيفة « الوادى » أكثر الصحف استئثارا بكتاباته، وكان ذلك عام ١٩٣٤ وهو عام تكشف القائمة البيليوجرافية عن أنه كان أنشط عام فى حياته الكتابية. ففيه كان يكتب بصفة يومية منتظمة فى « الوادى ».

● ● تسود عناوين كتاباته العناوين القصيرة التى تتدرج فى قصرها حتى تصل إلى كلمة واحدة مثل : ألم، إياب، طارئ، هرج، أزمة،... إلخ.

● ● تكشف قائمة الأحاديث التى أجريت مع طه حسين، عن أن أصحابها برزوا جميعًا وتميزوا إما وقت إجرائهم لها أوفيما بعد مثل « العقاد، وسلامة موسى، وأحمد الصاوى محمد، ومحمد حسين هيكل، وعلى أمين، وكامل الشناوى، وأنيس منصور، ويحيى حقى وعشرات غيرهم.

● ● قلما نجد كاتبًا لم يكتب عن طه حسين منذ ظهوره إلى ما بعد وفاته، وكأنما سجل الذين كتبوا عنه يكاد يكون سجل كتاب مصر صغيرهم وكبيرهم.

وبرغم هذا كله، وبرغم هذه الأخطاء التى يمكن تداركها فى الطبعات القادمة أو تلافيها فى الكتاب القادم من السلسلة عن « العقاد» فإن هذا الكتاب فى النهاية مرشد ودليل لا غنى عنه لكل دارس لإنتاج طه حسين وكتاباته وهو فى النهاية - أيضًا - مساهمة مشكورة من الجامعة الأمريكية.



التصوف الاســـــلامى

فى الأدب والأخلاق

تأليف الدكتور زكى مبارك

أمامك صورة الدكتور زكى مبارك فتفرس فيهـا ثم قل لى ماذا وقع فى حسبانك منها. إن كنت قرأت له ما ألف وما كتب فى النقد والمناظرة فستظنه خارجاً من معركة بولافية كان فيها شدُّ الشعور، ولكم الصدور، ونطح الرءوس، وتمزيق الملابس. وما هذا



الرواء البادى على وجهه وهندامه إلا خداع النظر أو فن المصور

وإن كنت قرأت له التصوف الإسلامى فستخيله لا يزال فى سنتريس (مريداً) للشيخ الطهاوى الشاذلى يعكف على الأوراد ويشارك فى الإنشاد، ويحمل الإبريق، وينقر الدف؛ فهو أشعث أغبر ضاوٍ من أثر الذكر والصوم والعبادة

وإن كنت قرأت له هذا وذاك غلب على ظنك أن الرجل قامت به حال نفسية جديدة دل عليها هذا المظهر الجديد؛ فإن إرسال الشعر وتشعيثه من سمات الفلسفة والتصوف والفن. وأنت واجد فى كتاب التصوف الإسلامى صفات وخطرات من كل أولئك جميعاً. وفى رأينا أن هذا الكتاب يؤرخ طوراً جديداً من حياة صديقنا الدكتور، هو طور التأمل والتعمق والنفوذ إلى صميم الجد فى الموضوع. وهو خليق بأن يسبل على ما تقدمه من مناصراته الجريئة فى الرأى والفعل ستاراً من الصفح الجميل. وإذا كان الله قد عود الشعراء والأدباء أنه يغفر لهم من ذنوبهم ما تقدم وما تأخر ببيت من الشعر أو خاطرة من الرأى فما أحرى زكى مبارك أن يدخل معه الجنة على حساب كتابه ألفاً من الأدباء المحرومين!

الحق أن كتاب التصوف الإسلامى بناء شامخ الذرى فى تاريخ الأدب. وأقوى ما يروعك منه الجهد والاطلاع والفهم. وهذه الخصائص الثلاث هى ميزة الكتاب الجليل والبحث الجامع. وإذا كان المؤلف قد نجح فى « إبراز الملامح الأدبية والخلقية للنزعة الصوفية » فإنه نجح كذلك فى كشف ناحية من الأدب العربى والفكر الإسلامى كان الأدباء المؤرخون يمرون عليها معرضين، كما يمر السائح الغفلان على منجم الذهب فلا يرى إلا صخوراً وحجارة. والصوفية هى النزعة الوجدانية الصافية فى الفطر السليمة، ولها فى الأدب والخلق والفلسفة والحياة إشعاع هادٍ كإشعاع الحق، وكان لابد لهذا العنصر الباهر المجهول من (مدام كورى) فى زى زكى مبارك تنهك الجسم والعصبية وتنفق الوقت والذهب، فى سبيل كشفه

لا أريد أن أعرض لك الكتاب ولا أطيق الآن أن أحلله وأنقده، فهو يقع فى نحو ثمانمائة صفحة من القطع الكبير؛ وعرضه وتحليله لا يغنيانك عن مطالعته شيئاً. وكل ما أقوله لك إنك ستجد زكى مبارك فيه رجلاً آخر غير الشاب الذى عرفته فى سائر كتبه.

حديث الملاكم الأدبي وشجونه

« أمامك صورة الدكتور زكى مبارك فتفرس فيها، ثم قل لى ماذا وقع فى حسبانك منها. إن كنت قرأت له ما ألف وما كتب فى النقد والمناظرة، فستظنه خارجًا من معركة بولاقية كان فيها شد الشعور، ولكم الصدور، ونطح الرءوس وتمزيق الملابس. وما هذا الرواء البادى على وجهه وهندامه إلا خداع النظر أو فن المصور. وإن كنت قرأت له « التصوف الإسلامى » فستتخيله لا يزال فى سنتريس (مريدًا) للشيخ الطماوى الشاذلى يعكف على الأوراد ويشارك فى الإنشاد، ويحمل الإبريق، وينقر الدف، فهو أشعث أغبر ضاوٍ من الذكر والصوم والعبادة. وإن كنت قرأت له هذا وذاك غلب على ظنك أن الرجل قامت به حال نفسية جديدة دل عليها

هذا المظهر الجديد، فإن إرسال الشعر وتشعيثه من سمات الفلسفة والتصوف والفن ».

هذه الصورة القلمية الطريفة التى رسمها أحمد حسن الزيات لزكى مبارك فى مجلة « الرسالة » عام ١٩٣٩، تكملها صورة أخرى للزيات نفسه حين كتب عام ١٩٤٢ محاولاً إصلاح ما أفسده الدهر بين مبارك وتوفيق الحكيم فقال : إن زكى مبارك « لون من ألوان الأدب المعاصر لابد منه ولا حيلة فيه. هو الملاكم الأدبى فى ثقافتنا الحديثة » وكان زكى مبارك فى تلك السنوات (١٩٣٩ - ١٩٤٤) قد جعل « الرسالة » أشبه بركن الخطباء فى حدائق هايد بارك فى لندن، يخاصم حين يحلو له الخصام، ويصالح حين يحلو له الصلح، والأولى أفضل. فما كان الذين يصالحهم يصفحون عن خصامه العنيف، ولا كان الذين يخاصمهم يصفحون عن صلحه الريفى البرىء !

لم يرحمه أحد :

وربما كان هذا هو السبب فى أن هؤلاء وأولئك لم يرحموه حيًّا أو ميتًا. فقد قال عنه طه حسين إنه « الرجل الذى لا يخلو إلى قلمه إلا احتال على رأسه عفريت » والطريف أن زكى مبارك قد اعترف بهذا ورده إلى العبقرية. وقال عنه العقاد إن موضوعه الوحيد هو زكى مبارك، وإنه « كاتب بلا شخصية ولا طابع » وقال عنه المازنى إنه « لو أخلى كتابته من الحديث عن زكى مبارك لكان

أحسن مما هو عليه » وقال عنه محمود تيمور الوديع الذى عرف بلفظه المهذب . إنه كشكول حى مبعثر ، بل مسرحية مختلطة فيها مشاهد شتى من مأساة وملهاة . أو لكأنه برج بابل ، ملتقى النظائر والأضداد » .

الوحيد من كل هؤلاء الذى كان يفتح صدره لزكى مبارك ويأخذه باللين أو الشدة مع الحب أحيانًا هو الزيات . فمنذ أن استضافه للكتابة فى « الرسالة » وهو يصول ويجول كيفما شاء وعمن أراد . وكان الزيات يراقب مقالاته بنفسه ، ويعدل فيها - كما أشار مبارك أكثر من مرة - وكان يعده نوعًا عنيفًا من الكتاب له قراؤه وطرافته . وقد أشار الزيات فى حديثه السابق عن طابع الملاكمة فيما يكتبه مبارك بأن صفارته قد بحت من طول ما أهابت به وهو فى قفازه السنتريس (نسبة إلى قريته سنتريس) يهدر فى المجال بين الحبال مغضيًا بعض الإغضاء عن قواعد الملاكمة ، ومع ذلك فهو سليم الصدر صريح القلب رياضى الروح . وتلك كانت حقيقة زكى مبارك التى لم يفهمها الذين هاجمهم ولم يقدروها ، ولا سيما فى سنوات الحرب العالمية الثانية التى وترت أعصاب الجميع .

أما هو فقد قال عن نفسه الكثير . وربما لم يقل أحد فى أدبنا الحديث عن نفسه مثلما قال زكى مبارك . وربما لم يمدح أحد من المحدثين نفسه أو يسخر منها ويتندر عليها معًا مثلما فعل زكى

مبارك . وهو قد فعل ذلك كله على نحو يتراوح بين الضدين . فمرة يقول : « أنا متهم بالعقل ومتهم بالجنون . فمن وصفنى بالعقل فهو متلطف . ومن وصفنى بالجنون فهو مسرف . لأنى فى حقيقة أمرى إنسان يعيش بثورة العواطف، فوق ما يعيش بقوةالعقل، وهى تجعل أمرى وسطًا بين العقل والجنون « ومرة أخرى يقول » : وإن أمرى لم يكن إلا شبيهًا بأمر أكثم بن صيفى حين قال : « إن قول الحق لم يدع لى صديقًا ».

لقد كان زكى مبارك ظاهرة فريدة اختفت بموته عام ١٩٥٢ بعد رحلة مثيرة فى الحياة دامت نحو ٦١ عامًا . وبعد أشهر قلائل من وفاته بدأت مصر تتأهب لتغيير وجه الحياة فيها . ومع احتدام التغيير وضخامة أحداثه انسحبت سيرة مبارك وأدبه، حتى نسيه الجميع تقريبًا ، حتى فى الفترة التى اشتد فيها ساعد العروبة وقوى خلالها المد العربى بالآمال والأحلام، مع أنه واحد من الذين « استقتلوا » (إحدى كلماته المفضلة) فى سبيل العروبة ووحدة غايتها . ولولا كتاب تعريفى أصدره عنه فى الستينات أنور الجندى، لقلنا إن أصحاب القلم أيضًا قد كفوا أقلامهم عنه . وفجأة ، وفى السنوات القليلة الماضية، بدأت سيرة زكى مبارك وأدبه فى التعلق بطوق الحياة . وشرع البعض فى الكتابة عن ذلك الرجل « العصامى » الفريد . وكان آخر هذه الجهود الكتاب الضخم (٥٥٠ صفحة) الذى نشرته هيئة الكتاب بالقاهرة لزكى مبارك بعنوان « الحديث

ذو شجون » ويضم مقالاته الاثنتين والستين التى نشرها تحت هذا العنوان فى « الرسالة » فى الفترة من ١٩٤٠ إلى ١٩٤٤ . ولولا اهتمام ابنته « كريمة » بجمع هذا الكتاب لما رأى النور.

وليست مقالات الحديث ذى الشجون هذا اثنتين وستين فحسب ، وإنما لك أن تضرب هذا الرقم فى ثلاثة على الأقل لتخرج بالعدد الصحيح . فقد كانت المقالات « بابًا » بهذا العنوان يكتبه مبارك بانتظام أحيانًا وبغير انتظام أحيانًا أخرى ، ويجمع فى كل حلقة بضعة موضوعات يسترسل فيها بغير ضابط أو قيد سوى ما تمليه عليه القريحة الفياضة وما تثيره فى نفسه الحياة من الخواطر والشجون وأقرب وصف لهذا الباب فى الصحافة الحديثة هو « اليوميات » التى يكتبها كتاب الصحف ، والتى صارت ركنًا رئيسيًّا من أركان صحافتنا المعاصرة . وإذا كانت كريمة زكى مبارك لم تذكر فى مقدمتها العاطفية للكتاب شيئًا عن عنوانه ، فأولى بنا أن نتوقف قليلا عند قصته الطريفة . فقد حدث أن دخل زكى مبارك عام ١٩٣٩ فى خصومة من طرف واحد مع « أحمد أمين » حول الأدب الجاهلى بشكل خاص والعربى بشكل عام . وكتب زكى مبارك سلسلة طريفة ومثيرة من المقالات بلغت ٢٢ مقالا بعنوان « جناية أحمد أمين على الأدب العربى » . وابتداء من المقال الأول كتب زكى مبارك فى ختامه عبارة « للحديث شجون » بدلا من « للحديث بقية » أو « صلة » وظل يستخدم هذه العبارة فى مقالاته التالية .

ويبدو أنها أوحت إليه فى العام التالى بهذا الباب الجديد الذى أضافه للرسالة فراح يسجل تحت عنوانه كل ما يعن له من ملاحظات أو خواطر أو تأملات أو تعليقات، وحسنًا فعل. فقد تميز زكى مبارك - فيما تميز - بالمقدرة المرضية إن صح التعبير على الاستطراد والقفز من موضوع إلى موضوع، أو من فكرة إلى فكرة، كأن الحديث ذو شجون كما قال أجدادنا!

لاكم الجميع!

لقد ساح زكى مبارك فى هذا الحديث ذى الشجون، وتحرر من جميع القيود التى كان ينوء بها فى دراساته النقدية التى تستلزم بطبيعتها قدرًا معروفًا من البعد عن الذاتية. ومن ثمة بدا حديثه منطبقًا عليه تمام الانطباق. ففى مثل هذا الحديث الحر - كما نعرف - تزداد تجارب الكاتب وأفكاره ارتباطًا بذاته وشخصه، وتصبح الذاتية أمرًا مقبولا ومطلوبًا أيضًا. وهذا ما تحقق فى الكتاب كله دون أن يضيق القارىء بشطحات صاحبه الذاتية. وليس من المبالغة ألا نجد هنا مقالاً واحدًا خلوًا من حديث الكاتب عن نفسه.

ولعل القضية الأساسية التى يلمسها قارئ هذا الحديث فى كل شجونه - بعد ذاتية صاحبها - هى قضية العروبة بكل ما يتعلق بها من معان وإيحاءات. وهى نفسها القضية التى خاصم بسببها

الكثيرين من معاصريه ، وعلى رأسهم طه حسين وأحمد أمين وتوفيق الحكيم وسلامة موسى . وبسببها أيضًا « لاكم » الكثير من الآراء والأفكار التى طرحت فى عصره . والذين تتبعوا ملاكمته لأفكار أحمد أمين عن الشعر الجاهلى والأدب العربى القديم ، لابد أنهم قد لاحظوا البراعة الفائقة فى الدفاع عن العرب وتراثهم الأدبى ، وهى براعة تبدت عبر المقالات الاثنتين والعشرين التى كتبها فى الرد على خصوم الأدب العربى . ففى أغسطس ١٩٤٠ يكتب بعنوان « درس ينفع » فى تذكير سلامة موسى بقيمة الأدب العربى . ويستهل مقاله الشجونى بقوله : « يظهر أن فصل الصيف تعود الجدل والعناد ، ففى الصيف الماضى كانت جناية الأستاذ أحمد أمين على الأدب العربى ، وقد وأدنا تلك الجناية وهى فى المهد . وفى هذا الصيف يتجنى الأستاذ سلامة موسى على الأدب العربى ، فهل يكون من الواجب أن توجه إليه التفاتة ترده إلى الصواب » ولأن سلامة موسى كان صديقًا عزيزا على زكى مبارك ، لأن مبارك كما يصرح دائمًا فى مقالاته لا يتخلى عن أصدقائه ولا يذكرهم بغير الجميل ، فقد ترفق كثيرًا فى الرد على صديقه العزيز . وكان سلامة موسى قد عاب على طه حسين والعقاد والزيات وزكى مبارك معالجتهم للعاديات العربية التى تدرس للذة والاستمتاع وليس للمغزى والكفاح ، أى عاب عليهم همومهم الأدبية العربية التى لا تحرك القراء أو تحيلهم إلى « مكافحين يجاهدون أو يجتهدون لخدمة الأمة » على حد تعبيره . وقد رد زكى مبارك مدافعًا عن نفسه وزملائه بقوله : إنهم قد شغلوا

أنفسهم بالقديم والعصرى معًا، وأن لكل منهم جهوده المعروفة فى هذا المجال من التعريف بالثقافات الأجنبية أو النقل عن هذه الثقافات، ولا يمكن أن يقال عنهم إنهم لا يعرفون « غير الهيام بأودية العصور الخوالى ». ثم يقول « لا يهمنى أن أدفع الاتهام الموجه إلى وإلى العقاد والزيات وطه حسين، فلى ولهم أقلام تدفع ما يوجه إلينا من العدوان بأيسر مجهود حين يشتجر القتال. وإنما يهمنى أن أدفع الشر عن الأدب العربى. فهو ليس أدبًا ميتًا كما يتوهم بعض الناس، وإنما هو أدب يتوثب من فيض القوة والحيوية، وبفضل الأدب العربى بقيت الذاتية الشرقية إلى اليوم، ولولا الأدب العربى لكان الأستاذ سلامة موسى فى أيامه هذه كاتبًا يرطن فى لغة الأرمن أو لغة اليونان ». ويتساءل بعد ذلك قائلا : « وهل من الكثير أن يكون منا عشرة أو عشرون أو ثلاثون يقضون أعمارهم فى دراسة ماضى اللغة العربية، وهى اللغة القومية فى مصر منذ ثلاثة عشر قرنًا ؟ وهل تعاب فرنسا وإنجلترا وإيطاليا بأن فيها مئات من الباحثين لا يهتمون بغير درس الذخائر من الأدب القديم عند اليونان والرومان ؟ » ويختتم كلمته مذكرًا سلامة موسى بأنه وطنى القصد بلا شك ولكنه عربى أيضًا.

وفى مايو ١٩٤٢ يكتب زكى مبارك بعنوان « فى سبيل الوحدة العربية ». ويستهل كلمته قائلا : « كنت أتأهب للرد على كلمة نشرت فى إحدى المجلات تعريضًا بالدكتور عبد الوهاب عزام.

وكان ألقى خطبة فى كلية الآداب دعا فيها إلى الاعتزاز بالقومية العربية . وللدكتور عزام حقوق لأنه من أفاضل الباحثين المصريين ، ولأنه على جانب عظيم من الأمانة والصدق ولأن اتهامه بالغرض إثم ذميم . ثم فوجئت بخبر يشرح الصدر هو اعتزام « الرسالة » إصدار أعداد خاصة بالأقطار العربية للتنويه بتلك البلاد وللتعريف بما عند أهلها من فضائل وآداب ثم يناقش فكرة الزيات ووجاهتها وضرورة أن نجزى إخواننا فى العروبة وفاء بوفاء . ويقول « إن استطاعت «الرسالة» أن تصدر عددًا خاصًا بكل قطر من أقطار العروبة ، فستؤدى للأدب الحديث خدمة معدومة النظير والمثيل » . ثم يعود زكى مبارك بعد هذا الاستطراد إلى ما بدأ به الحديث وهو تفنيد التهمة التى سيقت ظلمًا إلى الدكتور عزام فيقول : « إن الذين كبر عليهم أن ندعو إلى القومية العربية ، لم يجدوا حجة تستر غرضهم المعروف ، غير القول بأن القومية العربية تنافى الإنسانية ، لأنهم فيما يزعمون لأنفسهم دعاة التحرر من الرجعية ، والرجعية فى أنظارهم هى الوقوف عند حدود الوطن واللغة والدين » .

وهذا الاعتزاز بالعروبة والإيمان المبكر بالقومية العربية ، هما اللذان دفعا زكى مبارك عام ١٩٤٠ إلى أن يقترح تسمية البحر الأبيض المتوسط باسم « بحر العرب » ، وأن يقترح أيضًا فى العام نفسه أن يمحى اسم توفيق الحكيم من سجل القومية الوطنية ، قائلًا : هذا الكاتب خفيف الروح فى بعض نواحيه ، ولكن روحه

يثقل جدًّا حين يتحامل على القومية العربية ، وحين يتوهم أنه من المصلحين ومن خلفاء قاسم أمين وهما أيضًا اللذان جعلا زكى مبارك مندفعًا فى عواطفه ناحية قطرين عربيين معينين هما العراق والسودان . ومع أنه أقام فى بغداد عامًا واحدًا فقد كان ذلك العام أشبه بحياة كاملة . فهو يذكر العراق كلما أتيح له الذكر بكل الاعتزاز والفخر . ولا نبالغ إذا قلنا : إنه أحب العراق أكثر مما أحبه كثير من العراقيين . فهو يكتب فى يوليو ١٩٤٠ قائلا فى مجال التعليق على وسام الرافدين الذى منحته إياه حكومة العراق : « وإذا قيل إن العراق يجزينى وفاء بوفاء ، وإخلاصًا بإخلاص ، فأنا أقول إنى سأقضى دهرى كله مدينا للعراق . ولن أستطيع أداء ما للعراق فى عنقى من ديون ، ولو بذلت دمى وروحى فى حب العراق وأهل العراق » . وكان يقول دائمًا إن « الحضارة القديمة مدينة لبلدين هما مصر والعراق » ويكتب فى سبتمبر ١٩٤٠ معلقًا على حبه للعراق وكيف أن الصدق هو سبب هذا الحب الذى يلقاه أيضًا من العراقيين : وكيف لا أصدق فى حب وطن كاد ينسينى وطنى ؟ ولو عبرت عن نفسى تعبيرًا صحيحًا لقلت : إنى لم أستطع أن أتوهم أن مصر والعراق وطنان مختلفان ، وما صح عندى أبدًا أنى كنت غريب الدار فى بغداد . وكذلك كان يسمى السودان « مصر الجنوبية » .

رباعية حياته :

وإذا صح أن الحديث ذو شجون ، وهو صحيح ، فإن هذا أيضًا يجرنا إلى الحديث عن قضية أساسية ثانية شغلت زكي مبارك في أحاديثه هذه ذات الشجون ، وهي قضية عبرعنها أيضًا في معظم ما كتب خارج هذا الكتاب . ففي حياته أربع محطات رئيسية هي : سنتريس . القاهرة . باريس . بغداد . وهذه المحطات الأربع ، شكلت حياته واهتماماته كلها . أما سنتريس فهي تلك القرية الصغيرة التي ولد ونشأ فيها بمحافظة المنوفية . وأما القاهرة فهي المدينة التي شهدت صراعه مع العلم والحياة وتركت في عقله وروحه آثارًا لا تمحي . أما باريس فهي مدينة النور التي غيرته بالعلم والحضارة وزودته بالدكتوراة من السوربون . وأما بغداد فهي المدينة العربية الوحيدة - بعد القاهرة - التي خلبت لبه وزودته أيضًا بتجربة حب كبير عاش عليها سنينًا بعد ذلك وألهمته كتابًا بأكمله هو « ليلى المريضة بالعراق » . وقد شكلت هذه المحطات الأربع قضية رئيسية في الكتاب أيضًا هي ما يمكن أن نسميه « رباعية زكي مبارك » التي تمخضت عنه وتمخض عنها في آن واحد . فهو تارة الفلاح الطيب والوديع من سنتريس ، وهو تارة أخرى ابن البلد القاهري المشاكس صاحب الدعابة الرقيقة والفكاهة الحزينة ، وهو أيضًا الباريسي المفتون بالجمال والحرية والحق ، وهو أخيرًا البغدادي

المعتز بنزأت أمته العريقة .. كل هؤلاء اجتمعوا فى شخص واحد هو زكى مبارك، وتعايشوا بداخله تعايشًا حزبيًا إذا صح التعبير، فكانوا سر قلقه الدائم وحيويته الفياضة. بل كانوا - أيضًا - سر إبداعه المتصل وجموحه وعنفه اللذين أخذهما عليه الكثيرون ابتداء من طه حسين إلى تيمور.

ومرة أخرى فالحديث ذو شجون، والشيء بالشيء يذكر كما يقولون. فإذا كان الجموح والعنف هما اللذان ولدا طاقة الخصام عند زكى مبارك، فإنه كان فى كل ما كتب بغير استثناء مخاصمًا لرأى أو لشخص. وكان خصامه يغلب عليه دائمًا العنف والقوة، ولكن دوافعه لم تكن خبيثة بأى معنى. ومع أن معظم الذين خاصمهم كانوا يتغاضون عن الرد عليه أو مناقشته، مثلما فعل أحمد أمين الذى لم يرد على مقالاته الاثنتين والعشرين، فقد كانوا يحسبون لخصومته حسابًا كبيرًا. وكان هو واعيًا بذلك. فقد كتب فى أكتوبر ١٩٤٠ يقول « لم أرزق من الغفلة ما أطمئن به إلى أنى أعيش بلا خصوم وبلا أعداء. وكيف وحياتى كلها قامت فوق مخازن من البارود لو وقعت عليها شرارة واحدة من الخطأ لحولتنى فى مثل لمح البصر إلى رماد تذروه الرياح » ومع ذلك فقد كان يؤمن بأن المصاولات والمعارك الأدبية، مظهر من مظاهر صحة العقل الأدبى والحياة الأدبية. ومن ثمة صاول الكثيرين وعاركهم فى كل ما يراه حقًا من وجهة نظره، لا فى مجال الأدب فحسب، ولكن فى مجالات أخرى أيضًا. فقد انتقد خطب الزعماء السياسيين الذين عاصرهم مثل

محمد محمود وعبد الخالق ثروت والنحاس والنقراشي ومكرم عبيد . بل إنه انتقد خطاب العرش ذات مرة من الناحية اللغوية . ولكنه كان فى النهاية يحاول دائمًا أن يقصر النزال على ميدان الأدب ، حيث كانت مصاولاته أكثر من أن تحصى . ففى عام ١٩٤١ استفزه ما نشرته « الرسالة » لبعض الأدباء من آراء حول الشيخ سيد المرصفى أستاذ طه حسين وأستاذه هو أيضًا . وانبرى زكى مبارك يدافع عن أستاذه معاتبًا صديقه السباعى بيومى على تجنيه على شيخه . وراح يقارن بين المرصفى والسباعى الأستاذ بدار العلوم فى ذلك الحين . ولكنه عقد المقارنة بخفة ظله المعهودة . وكان مما قاله عن السباعى : أن أصفح عنه أو يشتغل محررًا متطوعًا بمجلة « الرسالة » ثلاث سنين ... هى محنة صبت من شاهق على الأستاذ السباعى فليتحملها صابرًا وليوطن نفسه على أن الخصومة بينى وبينه لن تنتهى قبل بداية شهر مايو ، وهو الموعد الذى حدده الشيخ الأسيوطى لنهاية الحرب بين الإنجليز والألمان . وكيف يخيفنى تهديد الأستاذ السباعى وليس فى ماضيه الأدبى غير نقل نصوص كتاب « الكامل » من مكان إلى مكان ، وتلك مهمة يقوم بها أحد النساخين بدراهم معدودات ؟ أمثلى يخاف من عواقب الجهر بكلمةالحق وقد قضيت دهرى ممتحنًا بعداوات الرجال ؟ » ثم يسوق الحجة تلو الحجة على عظمة أستاذه المرصفى ، وينهى المقال بقوله :

« وماذا يمنع من أن يكون السباعى أعظم من المرصفى ؟ ماذا

يمنع وقد اختلفت الدنيا وفسدت إلى أبعد حدود الفساد، حتى جاز للأستاذ السباعى أن يهدد صديقه القديم زكى مبارك ؟ »

عقدة طه حسين :

لقد كان زكى مبارك فى حديثه ذى الشجون كثير الغمز لطه حسين حتى فيما لا يتصل بالموضوع الذى يتناوله . فهو يتحدث مثلا فى مقال نشره فى العام نفسه - ١٩٤١ - عن الدين الإسلامى وتدريسه فى المدارس الأجنبية ومع ذلك يزج بطه حسين زجًا حين يقول فى معرض الحديث : « كل هذا جميل وجميل جدًّا وجدًّا جميل كما يعبر الدكتور طه حسين » . وفى مقال آخر نشره عام ١٩٤٢ يغمز توفيق الحكيم وطه حسين معا وهو يناقش مقالا كتبه الحكيم ردًّا على العقاد . يقول مبارك :« دار الأستاذ الحكيم فى رده على الأستاذ العقاد حول « نفوذ » الدكتور طه حسين فماذا يريد أن يقول ؟ هل يتوهم أن نفوذ الدكتور طه حسين تميمة تعيذه شر أقلامنا إذا رأيناه انحرف عن المقبول من شريعة الأدب الرفيع ؟ وما احتياجنا إلى « نفوذ » الدكتور طه حسين ونحن نعرف أن ذلك النفوذ بلاء عليه لأنه يبعده منا ويقربه إلى سوانا . وفردوس الأدب هو النعيم الباقى على الزمان » ثم يضيف بعد ذلك بقوله « لقد أبيت أن أهنىء الدكتور طه حسين بمنصبه الجديد فى وزارة المعارف (منصب المستشار) لأنى كرهت أن يقاس الفوز بمقياس الوظائف، ثم سارعت فهنأته بكتاب « الحب الضائع » لأعزيه بالمضى فى هذه

الطريقة من طرائق التأليف، ولأفهمه أنى لا أقيم وزنًا لغير محصول الأقلام الجياد » وينتقل مبارك إلى ما كتبه الحكيم نفسه عن شهرته الأدبية التى أبعدته عن الانخراط فى سلك القضاء، وأنه لا يجد أسرة تعطف عليه فتزوجه « بنية » يسكن إليها وتسكن إليه، لأن الشهرة الأدبية أضافته إلى المشبوهين ويعلق على ذلك وكأنه يصرخ فى الحكيم بقوله: «غضبة الأدب عليك ياتوفيق! فما أوذى الأدب بأقبح ولا أبشع ولا أفظع مما جرى به قلمك الأهوج.. أتقول هذا الكلام ياتوفيق فى مجلة مثل « الرسالة » وهى عنوان الفحولة الأدبية، ثم تنتظر أن نراعى أحزانك فلا نرد عليك ؟ » بل يعلق بأنه لو كان الأمر بيده لنفى الحكيم إلى جزيرة واق الواق ثم يقول مخاطبًا الحكيم مرة أخرى : « أنت فى جماعتنا دخيل ياتوفيق، لأنك تقدم علينا رجال القضاء، ولأنك تتهيب أصحاب النفوذ، وبين النفوذ والنفوس جناس معلول وإن كنت تذكر المبادىء من علم البديع » ويدعوه فى النهاية إلى العودة إلى حظيرة الأدب : « عندنا نفوذ لا يقاس إليه النفوذ الذى تعرف. عندنا أرواح وقلوب، عندنا نار تصهر روحك حين تريد. فهل ترجع إلى عشك أيها العصفور من الشرق ؟

البلادة الأدبية :

ومع ذلك كان زكى مبارك واعيًا أشد الوعى بما يثيره من خصام، معترفًا بأن خصامه لطه حسين وأحمد أمين والحكيم والمازنى

كان مثمرًا ، وأن الخصام غير المثمر لا قيمة له فى الأدب ، وأنه يكره « أن تكون المعارك الأدبية فى مصر مقصورة على مجادلات ينفر منها الذوق فى أكثر الأحايين ». بل إنه يكتب عام ١٩٤٣ عما أسماه « البلادة الأدبية » التى تردى فيها بعض الأدباء حين حاولوا إثارته على طه حسين ، وينصح هؤلاء بأن يخاصموا مثلما يخاصم هو لا أن يكتفوا بمجرد إثارة الشقاق بينه وبين سواه . فهو يعتقد فى قيمة الخلاف بين الأدباء ، ولكن بشرط ألا يكون الخلاف مجرد ملاحاة . وهو أيضًا يعيب على الصحف التى تحاول تأريث الخصومات بين رجال الأدب ليتفرج القراء. كأن الصحافة صارت ملاعب لا تكلف المتفرجين غير ملاليم » ويعلق على ذلك بقوله فى مقال نشره عام ١٩٤٣ : « نحن لا نختصم لنقدم الغذاء لأهل الفضول ، وإنما نختصم لنؤدى خدمة للفكر والرأى والوجدان ... لا قيمة للخصام الأدبى إن لم ينته إلى نتائج صحاح ، فإن لم يكن بد من خصومة بينى وبين الأستاذ العقاد ، فسأبحث عن مجال يحترب فيه المنطق ويتصاول البيان . ولكن متى ؟ ذلك إلينا لا إليكم ياجماعة المتفرجين بملاليم لا قروش . النقد الأدبى لن يرخص إلى الحد الذى تصورتموه ، ولن يكون إلا نضالا فى ميادين ترفرف عليها أعلام الآراءِ والأذواق »

تثير أحاديث زكى مبارك بعد هذا كله كثيرًا من القضايا الفرعية وتنطبع بكثير من الخصائص الفرعية أيضًا . فهو يعترف بأنه كاتب ذو قدرة على الاستطراد ، ولا يرى هذا الاستطراد عيبًا فى حديث

الصديق للصديق أو الكاتب للقارىء. وهو يشجع الأدباء الشبان ويرى فيهم أملا من آمال الأمة. وهو غيور على وطنه حريص على دفع الأذى عنه. وهو أيضًا يدعو إلى تكريم الأدباء وأصحاب الأقلام – وقد دعا إلى أن تمنح الدولة معاشًا للمازنى لقاء ما قدمه من خدمات جليلة للأدب. وهو يبغض القيود بأى شكل من الأشكال ويرى فى حرية الفكر مقياسًا لتحضر الأمم. ولا يقصر همه كأديب على قضايا الأدب. فقد كان كثير الإشارة إلى أمراضنا الاجتماعية وضرورة مداواتها، ولا سيما فى مجالات العدل الاجتماعى والإسراف والقبح فى المظهر وانعدام الذوق. بل إنه فى أسلوبه اللغوى قد مال إلى مفردات بعينها لا يستخدمها سواه حتى صار ذلك من خصائصه. فقد كان يسمى التليفون: الهتّاف، والكمسارى – التذكرى. وكان كثير الاستخدام لصفة الجمع على وزن فِعَال مثل «جياد» التى يصف بها أبيات الشعر أو الأفكار أو المقالات. أما ما قيل عن غروره وذاتيته ونرجسيته، فكلها أمور تعود إلى شعوره الكامن بالظلم شأنه شأن فلاح سنتريس وغيرها من القرى. وفى الوقت نفسه يؤكد هذا الشعور الذى يصل إلى حد العقدة، أن لصاحبه رغبة كامنة فى الدفاع عن نفسه إزاء كل ما يواجهه من عوامل الإحباط. وقد كان أشد ما يكون وعيًا وحساسية فيما يتعلق بإحساسه العنيف بالظلم والاضطهاد منذ شبابه الباكر. وهذا ما يكشف عنه شعره. ومنه قوله وهو فى العراق عام ١٩٣٧:

أحبـاى ضـاقت بى بـلاد وآذانى
زمانى فأولانى من الكـرب ما يـردى
ثلاثـون عـامـا أو تـزيـد قضيتهـا
جـوادًا يبـذل الـروح للوطن الفـرد
فما نلت حظًّا من جداه سوى الذى
يمن بـه أهـل الـوشـايـة والكيـد

وهذا أيضًا ما يكشف عنه نثره الكثير مثل قوله : « إن بنى آدم خائنون . تؤلف خمسة وأربعين كتابًا منها اثنان بالفرنسية . وتنشر ألف مقالة فى « البلاغ » وتصير دكاترة ومع هذا تبقى مفتشًا بوزارة المعارف » وهذا هو سر مأساته من أولها إلى آخرها . وهو سر حمله هو فوق ما يطيق وأوله أكثر مما ينبغى فى عصر لم تكن تنفع فيه الشكوى ، وإنما نفعت فيه المبادرة والإصرار والعزم ووضوح الهدف وتكريس النفس من أجله . وهذا ما نفع أ اء جيل زكى مبارك الآخرين كالعقاد وطه حسين والزيات وهيكل وأحمد أمين والمازنى . ولكن زكى مبارك أضاع وقتًا كثيرًا فى ندب حظه ، وبدد طاقته فى شكوى الزمان والناس بدلا من صرفها فى الإبداع والتجويد .

أما مأساته مع « الرسالة » فلها قصة بدورها . وتتلخص فى أنه شرب من الكأس التى أذاقها لغيره . ولكنه لم يحتمل هذه الكأس التى أذاقه إياها محمد أحمد الغمراوى حين كتب سلسلة من المقالات العنيفة فى « الرسالة » عام ١٩٤٤ حول كتابه « النثر الفنى » . وأراد

هو أن يرد ، ولكن يبدو أن الرد لم يكن موضوعيًّا فحجبه الزيات ، وعندئذ غضب زكى مبارك . ومع أنه نشر ردًّا على مهاجمه ، إلا أن الرد كان يحمل رائحة الغضب من الزيات و « الرسالة » معًا . وعلى أثر ذلك كف مبارك عن الكتابة فيها ، ونقل نشاطه إلى صحيفة « البلاغ » حتى وفاته ومع أن « الرسالة » نشرت بضع مقالات فى تأبينه فلم يرثه الزيات بكلمة وداع !

ويموت زكى مبارك المأسوى ، انطوت صفحة رجل قروى طيب القلب والطوية ، ظن أن المدينة يمكن أن توصله للمجد والشهرة فرحل إليها ، ولكن أمله خاب فيها . ثم ظن مرة أخرى أن أوروبا تعلى شأن من يدرس فيها فرحل إليها ثم عاد بدكتوراه فإذا الأمر سراب فى سراب ، وإذا الملعب كله مزدحم باللاعبين فانسحب وأسس لنفسه ملعبًا خاصًّا راح يلاكم فيه الناس على طريقته ، حتى سقط ميتًا من الإحباط والشعور بالاضطهاد والوحدة . وتلك مأساته باختصار !

بعض هذا العقيق

فى السنتين الأخيرتين ظهر للشاعر فتحي سعيد نحو أربعة دواوين من الشعر. وتشكل هذه الدواوين الأربعة كمًّا كبيراً من القصائد التى سبق أو لم يسبق نشرها، ومنها ديوانان جاء ظهورهما متأخرًا بالقياس لتواريخ كتابة قصائدهما. وليس هذا ذنب الشاعر بالطبع، ولكنه ذنب حركة النشر التى أصبحت تقبل على الكاتب أو تدبر عنه لأسباب غير موضوعية.

وفتحي سعيد شاعر من أبناء جيل ما بعد الحرب الثانية، الذين اكتووا بنار التغير السياسى والاجتماعى فى المنطقة العربية وآلام البحث عن أشكال وقوالب شعرية جديدة تتناسب مع ذلك التغير. ولكنه ربما انفرد عن أبناء جيله بأنه شاعر غنائى فى الأساس حتى

فى خضم ألوان الدراما العصرية التى عاشها ذلك الجيل . وهو شاعر غنائى التعبير والإيقاع ، عنده مقدرة واضحة على إخضاع الموضوع للذات . وليس فى الغناء والغنائية أى ضرر فى الحقيقة على الشعر أو علينا . فالشعر فى أصله أغنية والشاعر فى الأصل كان – ولا يزال – مغنيًا بكل ما تحمل هذه الكلمة من معانى التعبير الذاتى والإيقاعى معًا . والغنائية بهذا المعنى ، ستظل قناة الماء العذبة التى تمد الشاعر وعشاق الشعر بكل ما يرطب هجير الحياة ويرد غربة المغترب عن نفسه .

« بعض هذا العقيق » هو أحدث دواوين فتحى سعيد الأربعة الأخيرة ، وهو أيضًا ثامن دواوينه التى أخرجها حتى الآن . وقد جاءت عبارة « بعض هذا العقيق » فى خاتمة قصيدة إنجيلية العنوان يسوعية اللهجة يقول فيها بعد تأمل رمزى لأرضنا الجهنمية ورغبة فى التحرر منها :

من دمى .. فاشربوا
بعض هذا العقيق
واشهدوا .. من دمى ..
كان هذا العقيق ..

فماذا عند الشاعر بعد عقيقه الذى أوصانا بشرب بعضه وهو لا يشرب ؟

لقد ضم الديوان نحو ثلاثين قصيدة ، احتل الرثاء نصيب الأسد

فيها . وليس الرثاء هنا من النوع التقليدى ، ولكنه الرثاء التأملى الذى أنشأه عصرنا ، كما ينشىء الزمن الشعر الأبيض فى رأس الإنسان . ولست أدرى هل كان الأمر محض مصادفة أن يجئ الديوان على هذا النحو فيكون سلسلة من المراثى العصرية لكثير من مظاهر عالم الشاعر ، أو هو شيء من العمد من جانب الشاعر إلى جمع مراثيه العصرية فى ديوان ؟ الجواب الذى نملكه هو أننا أمام مراث شئنا أو لم نشأ . وهذه المراثى تنبع فى مجموعها من المعنى الواسع لكلمة « رثاء » أى ذلك التأمل الحزين للحياة من حيث هى تجربة فانية ونسبية . ففى أولى قصائد الديوان « مقتل طائر صغير » نجد العنوان مأخوذًا من الترجمة العربية التى عرض بها فيلم أمريكى فى القاهرة فى مطالع الستينات باسم Tokill a mocking bird وهو نفسه عنوان الرواية الأمريكية التى ظهرت قبل الفيلم وكانت أصلا له . والحق أن الترجمة العربية لم تكن دقيقة . فالطائر الصغير هنا نوع من العصافير التى تعيش فى الولايات الجنوبية الأمريكية ، وهو عصفور يتميز بأنه غريد وأنه يهوى تقليد شدو الطيور الأخرى بطريقة هازئة ، أو هو – إذا صحت المقارنة – ببغاء الطيور لا يقلد سواها ولا يهزأ بشدو غير شدوها ، ولذلك سمى « العصفور الهازئ » وقد اتخذته مؤلفة الرواية رمزًا للبراءة والخير والجمال فى الطبيعة ، واتخذه فتحى سعيد رمزًا للحب الذى قتله المحبوبان وسارا فى جنازته :

...فلم تدمع لنا عينان

ولم تشفع
لنا الذكرى ولا التذكار
وقبلناه قاب القبر لم ترعش لنا شفتان
ولم تخسف بنا أرض ولم يعصف بنا إعصار
كأنا مالثمناه .. وقبلناه
كأنا لم نكن أوكان !

في هذه القصيدة الغنائية الجميلة التي يختمها الشاعر بتكرار المقطع السابق، تواجهنا رحلة المراثي عبر الديوان. فالقصيدة مرثية للحب المقتول، تبدأ بتساؤل المذنب ثم تمضي في سرد ما حدث حتى تنتهي بأغنية أو قفل تكراري جميل كأنه «ياليل ياعين» في صدر مواويلنا وعجزها. وهاهي ذي تعيدني إلى رواية هاربرلي الأمريكية وعصفورها الهازئ، حين حذر الأب المحامي ولده من ارتكاب خطيئة قتل العصفور البرئ الذي لا شاغل له سوى الشدو وإضفاء المتعة ببراءة وجمال. ومع اختلاف الرمز في القصيدة والرواية، فقد اتفقتا في رثاء الماضي وما كان فيه من براءة. ولكن هاربرلي كفت بعد روايتها الأولى هذه عن الرثاء، ولم يكف فتحي سعيد. فالقصيدة الثانية في الديوان «يوميات في الخماسين» تعزف نغمة الرثاء مرة أخرى، رثاء الزمن أو الهدف أو الطموح الذي انقضى ولم يكن إلا وهماً. ومع أنني لم أجد أية علاقة في القصيدة للخماسين، تلك الريح الترابية المجنونة، فقد

سارت القصيدة إلى منتهاها – فى حرص شديد على الموسيقى والصورة على السواء – لتؤكد معنى الوهم فى الحياة ورثاء الماضى وشكوى الزمان.

وعلى هذا النحو تمضى قصائد الديوان التالية فى رثائها للقيم ولحظات العمر الجميلة والأشخاص (الأصدقاء والأعداء وبودلير وجيفارا وزيوس) والحياة والشعر الذى لا يغيث، بل إنه يرثى نفسه كشاعر لم يعد عنده ما يقال. وفى بعض هذا الرثاء يبدو الشاعر يائسا كل اليأس، بل ينحنى للموت ساخرًا وينزل معه راضيًا:

وجمعت أوراقى
ورميت عن ساقى
قيدى وأثقالى
ولثمت أطفالى
ونزلت فى صمت
فى صحبة الموت

وفى بعض هذا الرثاء أيضًا يبدو الشاعر هجاءً وراثياً معًا. ففى قصيدة «الحقراء» يرثى بعض الأصدقاء الذين لم يعودوا أصدقاء، ويرثى القيم من خلال حقارتهم التى طعنوه بها فى الظهر، ثم ينهال عليهم هجاءً وتقريعًا. فعيونهم خضراء وبلقاء ورقطاء، ورءوسهم بلقع جوفاء، وقلوبهم كالدود توارى فى أغشية الأمعاء. ووجوههم

كاللعنة والقفازات السوداء، إلخ.

غير أن الرثاء بمعناه الضيق أو الواسع لابد أن يجر وراءه الشجن. وقد أصبح الشجن سمة من أبرز سمات الشعر المعاصر، حتى وإن خلا هذا الشعر من الرثاء بمعنييه. والشجن فى هذا الديوان عنصر لازم للرثاء بالطبع. ولكنه عنصر تغذيه شرايين من القلق والشك والإحساس بالهزيمة، وهى شرايين تسرى فى جسد كثير من قصائد الديوان وتضفى عليه جوًّا خاصًّا. ويكاد هذا الجو يحيط بقصائد كثيرة ومنها «الريح والصمت» التى يشكو فيها الشاعر وحدته وأرقه وصمته ويأسه من أصحابه. ومنها أيضًا «الوجه فى الأربعين» حيث يتبدى حزن الشاعر ويأسه:

حدقت فى المرآه
لست أنا الذى أراه
أوجهى القديم أنت؟
صرخت.. لست أنت؟
حدقت فى كأسى
وددت لوجرعت نفسى
وددت لوأغفو
يومًا.. فلا أصحو

ومع ذلك كله فثمة بصيص من النور والأمل يلوح داخل هذا الجو الراثى الحزين اليائس، بصيص يتبدى فى نهاية الديوان فى

قصائده الثلاث الأخيرة التى يلتحم فيها الشاعر بولديه وصنعته كشاعر، فيشكل هذا الالتحام خلاص الشاعر من أزماته ويأسه. ففى قصيدة «لولاكما» يقول:

لولاك يا «عطاء»
يا أجمل الأبناء
أمرت حتفى يلقنى بلا إبطاء
مكنت سهمه رمى
وأنت ياصغيرتى «وصال»
ياأجمل الأطفال
ياطائران رنما
لولاكما
سلمت جثتى حيًّا
لقبضة المصير

وفى قصيدة «الشعر مثواى الأخير» يقول:

الشعر مثواى الأخير
مظلتى من الهجير
أتقى بها الهجير

ثم يردد بعد ذلك صفات أخرى لهذا المثوى حين يصبح مدفأة وزاداً وفأساً ومطرقة وسفينة وسريراً وسيفاً وعكازة وصكًّا، إلخ.

بهذا الأمل فى الخلاص، يعيش الشاعر ويستمر فى رحلته مع

أبناء عصره الغرباء، وأطفال الله البسطاء، كما سمى الشعراء فى قصيدته «الحقراء» التى سبق الإشارة إليها.

والديوان بعد هذا كله يثير ثلاث قضايا تستحق المناقشة:

أولا: قضية الجسر الواصل بين القديم والجديد:

عندى أن جيل الشعراء الذى ظهر بعد الحرب الثانية - وفتحى سعيد أحد أبنائه كما ذكرت من قبل - قد سوى لنفسه إقليما جديدًا مختلفًا، واستصلح أرضًا جديدة مختلفة كل الاختلاف عن الإقليم أو الأرض القديمة التى نشأ عليها، ولكن هذا الجيل نفسه لم يقطع صلته بإقليم الأجداد أو أرضهم، بل أقام بينه وبينهم جسرًا يصل الإقليم القديم بالإقليم الجديد. وعلى هذا الجسر الواصل بين القديم والجديد، سار أبناء هذا الجيل والجيل الذى تلاهم فى منتصف الستينات. وعلى هذا الجسر أيضًا تنقل الكثيرون بين القديم والجديد، وكان منهم من استقر نهائيًا على الأرض الجديدة مثل صلاح عبد الصبور، ومنهم من عاد بعد حين إلى أرضه القديمة مثل فوزى العنتيل، ومنهم أخيرًا من فضل البقاء على الجسر نفسه يراوح بين القديم والجديد مثل فتحى سعيد. أما القديم الذى نعنيه هنا فهو الشكل القديم أو الصياغة القديمة بكل ما انتفعا به عبر العصور من تجديدات وأساليب مستحدثة فى الصياغة والبناء الشعريين مع المحافظة على البحر والقافية. وأما الجديد الذى نعنيه

هنا ، فهو الشكل الجديد أو الصياغة الجديدة اللذان تحررا من البحر والقافية (موحدة أو متغيرة بنظام ثابت) وركنا إلى أساس موسيقى مختلف هو التفعيلة الواحدة والقافية المتغيرة بتغير الجو النفسى مع محاولة خلق بلاغة شعرية جديدة .

وقد وقف فتحى سعيد بشعره فى « بعض هذا العقيق » وغيره على ذلك الجسر الذى يصل القديم بالجديد . فلا هو عاد من حيث أتى مثل فوزى العنتيل ، ولا هو سكن الأرض الجديدة مثل صلاح عبد الصبور ، ولكنه فضل البقاء على الجسر يأخذ من القديم والجديد معًا ما يشاء ، بعد أن زار الأرض الجديدة واختبرها . فهو من سكان المنطقة المحايدة أو المنزوعة السلاح – إذا صح التعبير – بين القديم والجديد . وقد غطت قصائد ديوانه هذا مساحة زمنية كبيرة تبدأ عام ١٩٥٦ وتنتهى عام ١٩٧٣ . وتراوحت هذه القصائد بين الشكل القديم والشكل الجديد ، مع أغلبية واضحة للشكل الأخير . ومع ذلك – أى مع الأغلبية المناصرة للجديد – فمن اليسير أن نتعرف على بصمات الشكل القديم فيها . بل إن روح الصاغة القدماء من أمثال المتنبى ومهيار وابن الفارض والبهاء زهير ، ترفرف على استحياء فوق قصائد فتحى سعيد التى نجح فيها فى التحرر من سيطرة هؤلاء وغيرهم . وربما تبدو وشائج القديم واضحة فى عناصر خاصة وأصيلة فى شعر فتحى سعيد ، مثل حرصه الشديد على الموسيقى الخارجية قبل الداخلية فى القصيدة ،

وكذلك فى حرصه الشديد أيضًا على انتظام القافية واطرادها على نسق ثابت، ثم فى انسياقه التلقائى وراء اللفظ والقافية، بل فى تجشمه العناء أحيانًا فى البحث عن ألفاظ قاموسية يضطر إلى شرحها فى هوامش. ولنتوقف قليلا عند قصيدة واحدة تتمثل فيها هذه الخصائص أو العناصر مجتمعة، وهى قصيدة طويلة بعنوان «شارل بودلير» نختار منها بعض المقاطع. يقول المقطع الأول:

ذات مساء موحش دميم
هبت رياح من وراء السديم
وحشية الغيوم
برية النجوم
ففر فى البيداء من خبائه الظليم
وأجهشت باريس فى بكائها الأليم
وأنت فى كمينها مخدر الرشد
ممزق الجسد
وربما.. ظللت للأبد
كالذئب لا تريم
ياشاعرى الرجيم
إنى هنا.. على رمادك الأثيم
أضم فى «السوداء» عهرك الأثيم
زنجية الأرداف خصبة الهضيم
ركناء كالهموم

تروم ما تروم
لهاثها الوحشى مشعل الهميم
أفياء ثديها مظلة العظيم..

ثم تمضى القصيدة بعد ذلك بقافيتها الميمية الطاغية هذه مع بعض المزاوجة مع قافيتين أخريين دالية وحائية فيتحدث الشاعر عن معشوقات الشاعر الرجيم وزهور الشر (ديوان بودلير) حتى يقول:

ياصاحبى المغامر العظيم
القيظ خالد والمرفأ العقيم
متاهة مشبوهة الرضيم
مضيقها مشئوم
وليلها موصوم
الجرح والسكين والجلاد،
أنت و الغريم
أرجوحة الشذى وليلك السقيم
مباخر السموم
بواخر الكروم
ألقتك كالبحار فوق مركب حطيم
يغوص فى مجاهل الصميم
فى قبوك المثقوب من مغارة الزبد

يغوص لا أحد..
وربما ظللت للأبد
محارة تهيم!
ياشاعرى الرجيم
ياطفلى اليتيم
ياصاحبى العظيم
إنى هنا على رمادك الأثيم
تشدنا أواصر الجحيم
تشدنا أواصر الجحيم

وفى الوقت الذى يحس فيه القارئ بأن القصيدة قد انتهت عند هذا الحد يفاجئه الشاعر - مباشرة - بتكرار المقطع الأول بغير ما ضرورة فنية أو موضوعية فيصبح التكرار أشبه بما يسمى «الذروة المضادة» - عند أهل الدراما - التى تفقد العمل الفنى ذروته الحقيقية. ولعل فيما سقناه من مقاطع ما يؤكد الإشارة إلى حرص الشاعر على الموسيقى الخارجية وانتظام القافية (هو نفسه ركيزة الموسيقى الخارجية) وانسياقه وراء اللفظ والقافية وتجشمه العناء فى البحث عن ألفاظ قاموسية (الهميم والرضيم) يشرحها فى الهوامش. وإذا كان الهميم فى القاموس هو الدبيب فالرضيم لا يوجد فى القاموس ولكن الذى يوجد هو الرضام (بضم الراء) نوع من النبات أو (بالكسر) نوع من الصخور العظيمة يرضم بعضها فوق بعض عند البناء، وهى شبيهة بالأحجار التى رضمت

(بنى بها) الأهرامات. كما يوجد فى القاموس: الرضيم (بتشديد الراء وضمها وفتح الضاد) مصغر طائر. وما كان أيسر للشاعر ولنا من اختيار كلمة أخرى غير الرضيم هذه الموقعة للاختلاف! فضلا عن أن الشاعر قد انساق وراء اللفظ والقافية فوقع فى تناقض (وحشية الغيوم برية النجوم) وتكرار القافية فى وضع واحد (رمادك الأثيم وعهدك الأثيم).

غير أن هذه القصيدة تنتمى للشكل القديم فى النهاية فماذا عن الشكل الجديد؟

يقول الشاعر فى قصيدة بعنوان «دعوة»:

لا تخرج من بيتك
لا داعى أن تخرج من بيتك
اقبع فى ركن منه واوصد بابك
مثل القابع فى داره
مثل الآمن فى غاره
بابك محرابك فتعبد
وتفيأ ظل جداره
وتنعم بضجيج صغاره
فالعالم فى الخارج معتوه
قد جن فعربد
والطقس كئيب وملبد
والبرد شديد.. فتشدد

وعلى هذا النحو تمضى هذه القصيدة فتقول :

البرد شديد هذا العام
والأفق غمام
وجبين العاصفة تفصد
ثلجًا أسود
فاشدد فى صمت أوتارك
وتدثر لا تبرح دارك
إن تخرج تزدد
لا تخرج من بيتك
اقبع فى دارك لا تبرح
تربح
واحتمل العزلة وتعود

وتمضى مرة أخرى بهذا المستوى الصياغى الضعيف حتى نهايتها غير الواضحة لتؤيد ما سبق أن أشرت إليه من انسياق وراء اللفظ والقافية ، وهو انسياق بدت خطورته واضحة كل الوضوح هنا وتبدت فى هذه النثرية المبالغة والصياغة الضعيفة والألفاظ غير المنتقاة ، وينطبق ذلك على قصائد أخرى فى الديوان أكثر جدة فى الشكل من هاتين السابقتين . ومن هذه القصائد : ثرثرة ، أريج ، بطاقة بريد ليلة الميلاد . وفى الوقت نفسه تقف هذه القصائد على النقيض من قصائد أخرى تتميز بالحساسية وحسن التصويرورشاقة العبارة مثل : رباعيات جيفارا ، أوليمبية ، لأن الشعر .

ثانياً – الانسياق وراء اللفظ أو القافية أو الإيقاع :

ويأتى ذلك عفويًّا وتلقائيًّا – كما ذكرت – إما لحاجة فى الوزن أو القافية ولكنه يشكل قضية من قضايا التعبير الشعرى ولا سيما عند الذين اكتفوا من التجديد بالجسر الموصل إليه. وخطورة مثل هذا الانسياق، أنه يوقع فى الغموض أحيانًا والتناقض أحيانًا أخرى بل فى نبو الصورة أو المعنى فى بعض الأحيان. ففى قصيدته «يوميات.. فى الخماسين» يقول الشاعر:

وحفيف المعول الواغل فى قلب الرخام

وفى هذه الصورة – من قصيدة كتبت بالشكل الجديد الحر – تناقض وربما استحالة. فكيف يكون للمعول الواغل فى قلب الرخام حفيف، والحفيف هو الملامسة مع الحركة الرقيقة؟

وفى قصيدته من الجديد الحر بعنوان «الحقراء» يقول الشاعر أيضًا:

ورءوس بلقع جوفاء
وقلوب فى سمك الجدران الصماء
كالدود توارى فى أغشية الأمعاء

فى هذه الصور المتتالية تستوقفنا وسطاها، فنتساءل: هل للجدران الصماء هنا سمك معين حتى توصف به القلوب؟ إن السمك هنا غير محدد، والجدران الصماء تبدأ من أدنى سمك، والشاعر يريد

- بلا شك - سمكًا كبيراً ولكنه لم يوح به، ولو كان قد اكتفى بوصف القلوب بالجدران الصماء لكان أوقع وأدق تركيبًا للصورة ولكنه الانسياق وراء حاجة الوزن والقافية الهمزية.

وقد يأتى الانسياق وراء مصطلح أو معنى متداول خطأ فيسبب ذلك نوعًا من التسيب غير المطلوب. فالشاعر يختار لإحدى قصائده عنوان «سوناتا» ويتوقع القارئ الخبير بالمصطلح أن يقرأ «سوناتا» أو ما يعادلها فلا يجد شيئا من ذلك. فالقصيدة من ناحية الشكل لا تعمل بقواعد السوناتا فى الآداب الغربية، وهى قواعد معروفة ومتداولة منذ كتب بترارك الإيطالى أولى نماذجها فى القرن الرابع عشر، حتى وصلت إلى يدى شكسبير بعد قرنين فحسنها وجلاها، وكانت عند الاثنين - ومن جاء بينهما - تدور حول الحب ولكنها تجاوزت هذا الموضوع فى القرون التالية، وصارت تتضمن أية تأملات فى أى موضوع، ولكن ظل شكلها الفنى مرعيًا ومطبقًا حتى اليوم وملتزمًا للأبيات والسطور الأربعة عشر التى يجب أن تتكون منها مع تعدد القوافى ووحدة البحر الخاص.

وقد يأتى الانسياق أيضًا وراء الإيقاع بدافع من الحرص الشديد على الموسيقى الخارجية كما هى الحال فى هذا الديوان. فالشاعر كثيرًا ما يلجأ إلى التكرار، ولا سيما تكرار مقطع أو مطلع. وأحيانًا يأتى التكرار فى موضعه فيساهم فى شحن الأبيات بالمعنى أو تصعيد دراما القصيدة كما فى «كل شىء». وأحيانًا أخرى يأتى التكرار

عبئاً على القصيدة أو نكوصاً فى ذروتها كما فى « شارل بودلير » التى توقفنا عندها من قبل .

وإذا كانت قضية الجسر الواصل بين القديم والجديد تستعصى على الحل أو الفصل السريع من جانب الشاعر ، فإن حل قضية الانسياق وراء اللفظ أو القافية أو الإيقاع أبسط من زميله . فما على الشاعر إلا التزام التمحيص والمراجعة النقدية للقصيدة بعد فترة من كتابتها . وكثير من الشعراء يفعل ذلك يهديه إليه حسه الجمالى الخاص .

ثالثًا : إعادة نشر قصائد دواوين سابقة

وقد لجأ فتحى سعيد فى هذا الديوان إلى إعادة نشر قصائد : الوجه فى الأربعين ، رماد المدفأة ، اتهام ، عطر الأفعى ، حادث يومى . وقد سبق نشر هذه القصائد الخمس فى ديوانه « إلا الشعر يامولاى » الذى صدر فى عام واحد مع الديوان الأخير ، ولم يغير إلا عنوان إحداها : « الوجه والمرآة » الذى أصبح « الوجه فى الأربعين » . ومع أن هذه القصائد الخمس من أجود قصائد الديوان ، فلم أجد مبررًا لإعادة نشرها . وكان أولى بالشاعر أن يذكر لنا هذا المبرر ولكنه لم يفعل ، مثلما لم يفعل أيضًا حين لجأ إلى شىء من ذلك فى ديوانيه السابقين على هذين : أوراق الفجر ، ورباعيات السلوم . ومن حق القارئ والناقد أن يعرفا ذلك المبرر بالطبع ، وإلا فما ضرورة أن تستقل دواوين الشعر بنفسها ، وما الفرق بين ديوان

وآخر ؟ ولا أذكر أن أحداً من الشعراء قد جرب هذا التقليد المعيب من قبل ، ولكنى أذكر أن الشاعر الهندى تاجور كان من عادته أن يغير فى قصائده بعد طبعها ونشرها ، ولذلك ظهرت لهذه القصائد عدة طبعات ، ولكنه لم يعد نشر قصائد يضمها ديوان معين فى ديوان آخر ، وربما نجيز ذلك للشعراء إذا كانوا بسبيل نشر ديوان يجمع مختارات من دواوينهم السابقة ، وعندئذ لابد أن يشار إلى ذلك صراحة . وقد فعل العقاد ذلك فى «ديوان من دواوين» .

هذه هى القضايا الرئيسية الثلاث التى يثيرها ديوان « بعض هذا العقيق » الذى يمضى به فتحى سعيد فى رحلته مع الشعر ، وبه يؤكد – مرة أخرى – طابعه العام كشاعر غنائى ومصور ذاتى عذب اللفظ طريف الصور والحكايا .

المحتـــويات

الصفحة

رقم الإيداع		١٩٨٤ / ٨٣٧٣
الترقيم الدولى	٩-٧٧-٠٢-٠٩٢٧-٩	ISBM

١ / ٨٣ / ١٣٤

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)

